REPERTORIUM

FÜR

KUNSTWISSENSCHAFT

REDIGIERT

VON

HENRY THODE,
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT IN HEIDELBERG

UND

HUGO VON TSCHUDI,
DIRECTOR DER KÖNIGLICHEN NATIONALGALERIE IN BERLIN

XXVI. Band. 5. Heft.

BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1903

Hierzu Beilagen von Karl W. Hiersemann in Leipzig und Georg Reimer in Berlin.

GEORG REIMER
VERLAG

BERLIN W. 35.
LÜTZOWSTR. 107-8.

Soeben erschien:

Die Skulpturen des Vatikanischen Museums.

Im Auftrage und unter Mitwirkung des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung)

beschrieben von

Walther Amelung.

Band I. Textband: 935 Seiten in Oktav. Tafelband: 121 Tafeln in Quart.
Preis zusammen Mark 40.—.

Photographien der Skulpturen des Pergamon-Museums zu Berlin.

33 unter Leitung der Direktion des Pergamon-Museums hergestellte Aufnahmen (Platinton)

herausgegeben von der

Generalverwaltung der Königlichen Museen.

Preis pro Blatt unaufgezogen auf starkem Papier im Format 19×25 cm M. 1.50.
Zusammen in eleganter Album-Mappe Mark 45.—.

Der Weber-Labordesche Kopf

und die Giebelgruppen des Parthenon

von

Bruno Sauer

Professor an der Universität Gießen.

Mit 3 Tafeln und 8 Abbildungen im Text. — Preis Mark 4.—.

Gewölbeschmuck im römischen Altertum.

Studien und Aufnahmen

von

Konstantin Ronczewski, Architekt,

Dozent am politechn. Institut zu Riga.

Quart. 46 Seiten Text mit 35 Textfiguren und 31 Tafeln.
Preis Mark 12.—.

Magister Nicholas Pietri de Apulia — aus Pisa.

Von **Ernst Polaczek.**

Das Problem und die neueren Lösungsversuche.

Die ihrer geschichtlichen Bedeutung nach wesentlich überschätzte Frage nach der Herkunft des Niccola Pisano und seines Stils, die schon einmal — vor mehr als dreißig Jahren — eine ganze Literatur hervorgerufen hat, ist in den letzten Jahren wiederholt zum Gegenstande neuer Erörterung gemacht worden. Crowe und Venturi haben ihr längere Aufsätze gewidmet; beide in dem Sinne, daß die Worte »de Apulia«, die in der bekannten Sieneser Urkunde vom Jahre 1266 dem Namen des Künstlers — oder dem seines Vaters? — beigesetzt sind, sich auf die süditalische Provinz dieses Namens, nicht auf einen der so benannten toskanischen Orte beziehen[1]). Von der Beantwortung dieser Frage hängt im letzten Sinne — und nur in diesem Sinne hat die Frage Interesse — die Entscheidung ab, ob die nach 1250 in Toskana sich so mächtig entfaltende plastische Kunst einheimisches Gewächs ist oder ob lediglich ein aus fremdem und sonst recht unproduktivem Land verwehter Keim unter der Einwirkung günstiger Umstände mit so rascher Triebkraft in Toskana emporgeschossen ist. Mit anderen Worten: Ist die ganze Protorenaissance auf den Zufall der Übersiedlung eines Künstlers aus Apulien nach Pisa zurückzuführen? Oder ist Niccola Pisano doch wirklicher Pisaner und seine Kunst aus toskanischem Boden erwachsen?

Weder Crowe noch Venturi haben ihre »apulische« Antwort auf neues Material gegründet; beider Beweisführung ist im wesentlichen »quantitativ«. Weil die plastische Produktion Süditaliens im Mittelalter reicher gewesen sei, als die Toskanas, müsse, so folgern sie etwa, Niccola

---

[1]) Crowe in The XIXth Century XXXIX S. 697 und Venturi in der Rivista d'Italia I, S. 1.

dort seine künstlerische Lehre empfangen haben. Zweierlei wird übersehen: Wenn Süditalien heute reicher an mittelalterlichen Bildwerken ist, als Toskana (was übrigens wohl bestritten werden kann), so ist dies zum Teil darin begründet, daß dort die Renaissance weder negativ, noch positiv, weder zerstörend noch aufbauend, so durchgegriffen hat, wie im Norden. Und zweitens: für die Herkunft der Kunst Niccolas aus Apulien könnte doch weder die quantitative, noch die qualitative Überlegenheit der süditalischen Bildhauerei, sondern einzig ihre stilistische Übereinstimmung mit Niccolas Werken Beweiskraft haben. Nicht daß hier wie dort die Antike als beispielgebende und anregende Macht gewirkt hat, wäre zu beweisen, sondern daß in Apulien die Vorstufen des in der Baptisteriumskanzel fertigen Stils des Niccola Pisano zu finden sind. Ob wohl jemals ohne die Sieneser Urkunde jemand auf den Gedanken gekommen wäre, die Heimat Niccolas in Süditalien zu suchen? Gewiß ist es natürlicher, die Worte »de Apulia« auf die Provinz dieses Namens zu beziehen, als auf die gleichbenannten toskanischen Dörfer. Aber auch, wenn wir mehr als das eine in apulischem Sinne verwertbare Dokument besäßen, ja selbst wenn der fragliche Zusatz sich in bestimmtester Weise auf den Namen des Sohnes und nicht ebenso gut auf den des Vaters beziehen ließe, so wäre doch die apulische Herkunft seiner Kunst noch nicht erwiesen. Nur wenn Niccolas Stil in Toskana plötzlich, durch nichts vorbereitet, durch nichts erklärbar aufträte, nur wenn andererseits Apulien die Vorstufen zu seinem Stil enthielte, nur dann dürfte und müßte man annehmen, daß Apulien die Heimat des Menschen und des Künstlers war.

Auch Schubring hat sich der Meinung Crowes und Venturis angeschlossen und in seinem »Pisa« Nikolaus mit beredten Worten für Apulien in Anspruch genommen[2]). Den Argumenten jener beiden fügt er noch den Hinweis auf die künstlerischen und kaufmännischen Beziehungen, die zwischen Pisa und Apulien bereits im 12. Jahrhundert bestanden, hinzu; er macht ferner auf die architektonischen Analogien zwischen den Hintergründen der Kanzelreliefs und süditalischen Bauten aufmerksam. Vielleicht, heißt es schließlich, sei Niccola in dem Pisa gehörigen Orte Bovino bei Foggia geboren und habe Jugend und Lehrjahre im kaiserlichen Palast in Foggia zugebracht. Die ganze Beweisführung ist, auch abgesehen von den zuletzt angeführten, völlig in der Luft schwebenden Einzelheiten, durchaus nicht zwingend. Was beweist der Austausch von Handelsprodukten, was beweisen architektonische Beziehungen zwischen Troja und Pisa für die Herkunft von Niccolas Stil? Und das im Hintergrunde der Darbringungstafel rechts angebrachte

[2]) Paul Schubring, Pisa (Berühmte Kunststätten Nr. 16) S. 46 u. 51 ff.

Rosenfenster, durch das sich Schubring an Troja, Bitonto, Canosa erinnert fühlt, konnte Niccola um 1250 ebensogut anderswoher kennen, aus Toscanella, ja vielleicht sogar aus Pisa selbst.

Erst Emil Bertaux hat in einem Vortrage den Versuch gemacht, mit neuem Material der Lösung des Problems näher zu kommen.[3]) Ihm ist die Kanzel der Pisaner Taufkirche zunächst ein Architekturwerk. Innige Vertrautheit mit süditalischer Kunst hat ihn tatsächlich zur Entdeckung einiger verwandtschaftlicher Züge geführt. An der Kanzel sind die Brüstungsfelder durch Säulenbündel getrennt, die aus drei ungeschwellten, stark konisch verjüngten Stämmen gebildet sind. Als Vorbild dieser ungewöhnlichen Form bezeichnet Bertaux die allerdings im Prinzip ähnlichen, im einzelnen jedoch stark abweichenden, auch einer ganz anderen tektonischen Funktion dienenden Säulenbündel, die im Obergeschosse des von Friedrich II. bei Andria erbauten Castel del Monte als Gewölbe- bezw. Schildbogenträger dienen. Er stellt ihre Basisprofile nebeneinander, und man wird zugeben, daß sie einander ähnlich sind; aber doch wieder nicht ähnlicher, als französische Basisprofile der jungen Gotik zu sein pflegen. Die Kapitelle hingegen weichen nicht nur in der Dekoration, sondern auch in Bau und Gliederung von den vermeintlichen Mustern ab; die pisanischen von 1260 ähneln pistojesischen von 1250, nur sind sie freier, vorgeschrittener im Sinne der Gotik. Und ebenso ist auch die Beziehung von Schaft und Kapitell und Deckplatte in Pisa und Castel del Monte ganz verschieden.

Bertaux weist indessen noch eine andere, an sich sehr interessante Beziehung zwischen Apulien und Toskana nach. Das Kastell von Prato, das Friedrich II. etwa 1249 erbaut hat, steht dem ebenfalls von ihm errichteten Castel del Monte in manchem Punkte sehr nahe; das Portal hier ist eine freie Kopie des Portals dort. Auf diesen beiden Beobachtungen — der vermeintlichen Analogie mit Pisa und der wirklichen mit Prato — baut nun der französische Forscher seine Folgerung auf: Niccola sei, so meint er, von Friedrich, nachdem er in Castel del Monte tätig gewesen, nach Toskana berufen worden, um ihm dort ein seinen sizilianischen und apulischen Bauten ebenwertiges Kastell zu errichten, und habe sich dann in Toskana niedergelassen.

Chronologische Schwierigkeiten stehen dieser Folgerung nicht entgegen. Wären die Voraussetzungen richtig, wären die Analogien, auf die Bertaux hinweist, wirklich zwingend, so könnte man auch gegen seinen Schluß nichts einwenden. Aber es fehlt eben an den Prämissen.

---

[3]) Er liegt gedruckt vor in den Annales internationales d'histoire. Congrès de Paris 1900. 7e section. Histoire des arts du dessin (Paris 1902) S. 91.

Die Analogie von Prato und Castel del Monte ist zwar klar, aber die Beziehung dieser beiden Baudenkmäler zu der Kanzel ist zu locker, als daß sich aus ihr mit Notwendigkeit oder auch nur mit Wahrscheinlichkeit folgern ließe, daß Niccola beide gekannt habe. Die Bündelung dreier stark verjüngter Säulchen ist zwar eine Besonderheit, aber doch keine so große, daß ihr Erscheinen in Pisa nur durch eine persönliche Teilnahme Niccolas am Baue von Castel del Monte erklärlich wäre[4]). Die Vermutung liegt nahe, daß, wie die äußere Gestaltung des Kastells von Prato der von Castel del Monte folgte, ihr auch die innere verwandt gewesen sei. Wie leicht konnte ein so einfaches Motiv durch eine Skizze — ohne persönliche Identität der Meister — übertragen werden!

So erweisen sich die interessanten Beobachtungen Bertaux' doch als unzureichend, die Herkunft Niccolas aus Apulien zu beweisen. Freilich, auch die entgegengesetzte Meinung ist bisher beweisbedürftig geblieben. Ich glaube, diese Lücke füllen zu können.

Der inschriftliche Beweis.

Das mittlere Becken des Brunnens von Perugia, dessen plastischen Schmuck Niccola und Giovanni Pisano — jener in seinen letzten Lebensjahren, dieser in seiner reifen Manneszeit — geschaffen haben, trägt am Rande eine lange metrische Inschrift. Die zahlreichen Abkürzungen und die starke Verwitterung haben sie schwer lesbar gemacht, zudem ist sie einmal auseinandergenommen und nicht mehr richtig zusammengesetzt worden, sodaß in der Versfolge empfindliche Störung eintrat. Vermiglioli hat in seiner Publikation des Brunnens ein gestochenes Faksimile der Inschrift und eine freilich recht unverständliche, vielfach irrige Lesung des Textes gegeben.[5]) Dank der sehr freundlichen Hilfe, die mir mein altphilologischer Kollege Herr Dr. Plasberg, und in einigen Punkten Herr Privatdozent Dr. P. v. Winterfeld in Berlin gewährt haben, bin ich in der Lage, einen, wenn auch nicht alles, so doch vieles aufklärenden neuen Text neben den alten verderbten zu stellen. Die Abweichungen von Vermigliolis Lesung sind durch Kursivschrift bezeichnet.

---

[4]) Ganz ähnliche Bündelungen dreier ungeschwellter, konisch verjüngter Säulenstämme finden sich an den polygonalen Kanzeln von Spalato und Traù. Vgl. Rudolf Eitelberger v. Edelberg, Die mittelalterlichen Kunstdenkmale Dalmatiens (1861) S. 119 und T. XIII.

[5]) G. B. Vermiglioli, Le sculture di Niccolò e Giovanni da Pisa e di Arnolfo fiorentino che ornano la fontana maggiore di Perugia. Perugia 1834. Taf. LXXVI und S. 50.

Text des Vermiglioli:

† Aspice qui transis iocundum vive fontes
si bene perspicias mira videre potes
erculane pie laurenti state rogantes
consuet latices qui super astra sedet
lacus et iura clusina quorum sint tibi cura
† Urbs perusina patria gaude natus sit tibi frater
benvegnate bonus sapientis ad omnia pronus
hic operis structor fuit iste per omnia ductor
hic est laudandus benedictus nomine blandus
ordine dotatus hic et fine beatus
† Nomina sculptorum fontis sunt ista bonorum
Ioan. Bath . . . Nicolaus ad officia gratus
est flos sculptorum gratissimus his qui proborum
septuaginta . . . quatuor atque dabis
est genitor primus genitus carissimus imus.
natus Pisani sint multo tempore sani
† Ingenio clararum ductore scimus aquarum
qui bonensingna vulgant mente benigna
hi . . . opus exegit sc . . ductile quotidian peregit
enetiis natus Perusinis hic primatus
† Fontes complentur super annis mille ducentis
cui si non dampnes nomen dic esse Ioannes
tertius papa fuit Nicola tempore dicto
Rodulfus magnus induperator erat

Neuer Text:

† Aspice qui transis iocundum vive*re* fontes;
si bene p*ro*spicias, mira videre potes.
Erculane pie, Laurenti, state rogantes
consuet*o* (?) latices qui super astra sedet;
et lacus et iura Clusina*que* sint tibi cura.
† Urbs Perusina, pat*er* gaude*nti* sit tibi frater
Benvegnate bonus, sapientis ad omnia pronus.
hic operis structor fuit, iste per omnia ductor.
hic est laudandus Benedictus, nomine blandus;
ordine dotatu*m* dedit h*un*c et fine beatu*m*.
† Nomina sculptorum fontis sunt ista bonorum:
. . . . . ba*tus* Nicolaus ad o*mn*ia (?) gratus
est flos sculptorum gratissimus *isque* proborum
est genitor; primus genitus carissimus imus,
cui si non dampnes nomen dic esse Jo*h*annes.
nat*u* Pisani; sint multo tempore sani.
† Ingenio clar*um* ductor*em* scimus aquarum
qui Bonensingna vulgat*ur* mente beni*n*gna.
hi*c* opus exegit *conductile* (?) . . . peregit,
Enetiis natus, Perusinis hic *pera*matus.
† Fontes complentur; super annis mille ducentis
septuaginta (*duos his* (?)) quat*er* atque dabis.
Ter*n*us papa fuit Nicola*us* tempore dicto,
Rodulfus magnus induperator erat.

Metrum und Reim haben, wie so oft in mittelalterlichen Gedichten, auch den Verfasser dieser Verse, meist leoninischer Hexameter, in zwangvolle Lagen gebracht, und oft genug ist der Reim bei ihm der Vater des Gedankens gewesen. Auch in dem verbesserten Texte bleiben noch

mehrere arge Unklarheiten.[6]) Immerhin, Wesentliches ist bereits gewonnen, als Wichtigstes die 16. Zeile, die Nikolaus und Johannes als geborene Pisaner — natu Pisani — bezeichnet. Wenn bislang natus Pisani mit Bezug auf Johannes gelesen wurde, so ist dies unrichtig. Vermigliolis Faksimile zeigt allerdings über dem natu einen — übrigens sehr schüchternen — Abkürzungsstrich, aber dieser ist offenbar, wie der Vergleich mit anderen Kürzungsstrichen lehrt, nichts anderes als — ein Kratzer im Stein. Selbst wenn es aber wirklich ein Abkürzungsstrich wäre, so könnte man doch niemals den Nominativ natus, sondern höchstens den Akkusativ natum lesen.[7]) Was aber hätte dieser hier für einen Sinn? Der Ablativ natu hingegen fügt sich völlig zwanglos in den Text, und der Plural Pisani ist durch den nachfolgenden Segenswunsch gebieterisch gefordert.

An der Glaubwürdigkeit der Inschrift wird nicht gezweifelt werden können. Mit den übrigen an dem großen Werke der Wasserzuleitung beteiligten Männern rühmt sie gerechterweise auch die Künstler, denen der plastische Schmuck zu verdanken war. Wie die zweite am obersten Becken angebrachte Inschrift, die den Namen des Gießers und das Jahr 1277 nennt, ist auch sie ganz zweifellos unmittelbar nach Vollendung des Werkes angebracht worden. Durch ihre klare unzweideutige Aussage erhebt sich die Vermutung, zu der mich die genaue Prüfung der Reliefhintergründe an der Sieneser Domkanzel geführt hatte,[8]) zu völliger Gewißheit: Nikolaus ist geborener Pisaner, der Zusatz, »de Apulia« in der Sieneser Urkunde bezieht sich auf den Namen des Vaters.

---

[6]) Vgl. dazu auch Schnaase, Geschichte der bildenden Künste VII, 271 u. 274. Die Anfänge der fünf Strophen sind durch Kreuze bezeichnet. Die erste Strophe — aus zwei Distichen und einem überhängenden Hexameter bestehend — fordert die Vorübergehenden zur Betrachtung auf und wendet sich dann an die Schutzheiligen der Stadt. Die zweite Strophe, wie die beiden folgenden, nur aus Hexametern gebildet, nennt als »structor« des Werkes den Fra Benvegnate, und im Zusammenhange mit ihm den Stifter des Ordens, dem er angehörte, den hl. Benedikt; dieser ist, wie auch die hh. Herculanus und Laurentius, in nächster Nähe am mittleren Becken auch bildlich dargestellt. So hellt die Beziehung des Wortes »benedictus« auf den Ordensstifter die dunkle Stelle völlig auf. Str. 3 nennt die Bildhauer, Str. 4 den »ductor aquarum«, den Venezianer Bonensigna. Str. 5, aus zwei Distichen bestehend, gibt die Jahreszahl, des Verses halber als Rechenexempel, dann das Regierungsjahr des Paptes und endlich allgemein den Kaiser, unter dem das Werk vollendet ward, Rudolf von Habsburg.

7) Man vergleiche dazu vv. 7, 9, 12, 15, 20 des Faksimiles. Überall ist die Endung us ausgeschrieben oder durch ein Häkchen ersetzt.

[8]) Vgl. Zeitschrift für bildende Kunst N. F. XIV S. 143. Im Hintergrunde des Darbringungsreliefs weist ein in zeitgenössische Tracht gekleideter Mann — offenbar der Künstler selbst — auf einen Bau, der dem Pisaner Baptisterium vor seiner gotischen Rekonstruktion gleicht. Zweifellos ein monumentaler Hinweis auf des Künstlers Geburts-

Der stilkritische Beweis.

Ist aber auch Niccolas Kunst in Pisa geboren? Oder hätte der Sohn des Pugliesen etwa, durch die Kunde von der unter Friedrich II. in Süditalien mächtig sich regenden architektonischen und plastischen Tätigkeit gerufen, die väterliche Heimat in jungen Jahren aufgesucht, dort seine erste Unterweisung empfangen und dort auch seine Manneszeit verbracht? Denn nachzuweisen ist Niccola in Toskana, da sich die Angaben, er habe 1225 in Bologna und 1233 in Lucca gearbeitet, ebenso wie die weiteren Mitteilungen Vasaris über seine architektonische Tätigkeit teils als unrichtig, teils als unkontrollierbar herausgestellt haben, erst vom Jahre 1260, beziehungsweise, wenn wir für die Pisaner Kanzel eine zwei- bis dreijährige Bauzeit annehmen, von etwa 1257 an. So könnten die Verteidiger der apulischen Herkunft Niccolas immerhin noch behaupten: Auch wenn er in Pisa geboren sei, könne doch seine Kunst aus Apulien stammen. Die große Neuerung, die seine Kunst enthielt, könne eben — wie Schubring sagt — durch Schulung in einer entwickelteren Kunstprovinz bedingt sein.

Auch diese Meinung scheint mir den Tatsachen gegenüber unhaltbar zu sein. Es bliebe vor allem noch zu beweisen, daß Apulien, mit Toskana verglichen, im 13. Jahrhundert die entwickeltere Kunstprovinz gewesen ist. Was die Ostküste Süditaliens heute noch an plastischen Werken dieser Zeit besitzt — es sind fast ausschließlich Kanzeln und Erztüren —, reicht gewiß nicht aus, den Glauben an die Überlegenheit dieser Kunst zu rechtfertigen. Und vollends unmöglich scheint es, in ihnen die Vorstufen für Niccola Pisanos Stil zu erkennen. Ähnliches gilt für die Kunst des westlichen Süditaliens, die gewöhnlich — nicht ganz zulässigerweise freilich — mit zur Stützung der apulischen These herangezogen wird. Gewiß, die Skulpturen von Capua, Sessa, Ravello sind ohne die »Antike« nicht denkbar, aber ihr Verhältnis zur Antike — die nüchtern realistische, schwunglose Auffassung und Umbildung der antiken Vorbilder beispw. in Capua — ist ganz andersartig, und zudem sind sie beinahe gleichzeitig mit der Kanzel der Pisaner Taufkirche, z. T. sogar später entstanden als diese. Der Stil Niccolas, wie er sich in diesem Hauptwerke klar und noch wenig durch Gehilfenmitwirkung verdunkelt, ausspricht, wie er sich dann in der Richtung auf die Sienser Kanzel entwickelt, ist aus der toskanischen Kunst des 13. Jahrhunderts

---

und Taufstätte. Die Meinung, daß jene Gestalt den Künstler darstelle, hat die erwünschteste Bestätigung erhalten durch ein zweites Selbstbildnis, das auf dem Relief mit der wunderbaren Heilung des vom Pferde geschlagenen Knaben an der Arca di San Domenico in Bologna angebracht ist — als einziger individueller Profilkopf unter lauter typischen Faceköpfen.

sehr wohl zu erklären, wenn man nur die Mächte, welche diesen alten, aus dem lombardischen Norden importierten Stil umbilden — die Gotik, die Antike und endlich das persönliche Künstler-Ingenium Niccolas — nach Gebühr in Rechnung zieht. Gelingt dieser positive Beweis, so dürfte der negative Beweis (der nämlich, daß Apulien die Heimat von Niccolas Stil nicht sein könne) wohl überflüssig sein.

Toskana besitzt heute noch eine ziemliche Reihe von Kanzeln aus dem 12. und 13. Jahrhundert, die von S. Miniato und S. Leonardo in Arcetri bei Florenz, die von Barga, Brancoli, Groppoli und Volterra. Daran schließt sich als jüngste und dem Werke Niccolas zeitlich am nächsten stehende die Kanzel von S. Bartolommeo in Pantano zu Pistoja, das 1250 vollendete Werk des Guido da Como. Auch Pisa selbst hat in älterer Zeit bereits Kanzeln besessen. Giovanni Pisanos Domkanzel trat zu Anfang des 14. Jahrhunderts an die Stelle einer älteren Kanzel, die ein Meister Guilelmus nach 1165 errichtet hatte.[9]) Sind nun auch jene erhaltenen toskanischen Kanzeln, zum Teil wenigstens, aus ihrem ursprünglichen architektonischen Zusammenhang entfernt, von der Wand in die Mitte, aus der Mitte an die Wand gerückt worden, so sind ihnen allen doch mehrere Wesenszüge gemeinsam: sie haben rechteckigen Grundriß und der eigentliche Predigtstuhl ruht über horizontalem Gebälk auf Säulen, die von Tier- oder Menschengestalten getragen werden. Plastische Arbeiten — Reliefs und rund gearbeitete Figuren — haben den Hauptanteil an der Dekoration, während eingelegte flache Arbeit nur zur Umrahmung, bisweilen auch zur Füllung des Reliefgrundes verwendet wird. An den in großer Zahl erhaltenen Kanzeln Mittel- und Süditaliens hingegen überwiegt das in musivischer oder erhabener Arbeit angebrachte geometrische Ornament durchaus: der figürliche Schmuck fehlt entweder ganz oder tritt doch sehr zurück. Von der im Jahre 1311 — also in einer für unsere Frage gleichgültigen Zeit — vollendeten Kanzel von Benevent abgesehen, zeigte nur der Ambo von Bitonto (vom Jahre 1229) und einige Kanzeln der Westküste, die von Salerno, Sessa und Ravello, figürlichen Schmuck in ausgedehnterem Maße. Der Grundriß ist meist rechteckig oder quadratisch, zuweilen durch halbkreisförmige Ausbuchtungen bereichert. Wie in Toskana, ist auch in Apulien die Regel, daß horizontales, direkt auf die Säulenkapitelle gelegtes Gebälk den Predigtstuhl trägt. Im Westen hingegen (Salerno, Ravello, Sessa) vermitteln zwischen den Trägern und dem Getragenen fast überall Bogen. Diese Beobachtung Bertaux' ist an sich richtig; falsch aber oder wenigstens ohne Notwendigkeit ist der Schluß aus ihr: Niccola habe auf dem

[9]) Vgl. Milanesi, Nuovi documenti per la storia dell' arte toscana S. 5.

Wege von Apulien nach Toskana die Westküste besucht und habe von hier das neue Motiv des Bogens nach dem Norden mitgenommen! Als ob der Menschengeist so arm und eng wäre, daß die Anwendung des Bogens in diesem Sinne nur einmal gefunden werden, sich nur von einem Punkte aus über die Halbinsel verbreiten konnte! Und zudem: Die Kanzeln von S. Stefano in Bologna, S. Ambrogio in Mailand, S. Maria in Toscanella, mehrere Kanzeln der Abruzzen — zum Teil Werke aus älterer Zeit als die Kanzeln des westlichen Süditalien — sie alle haben den Bogen als Träger des Kanzelbodens. Oder sollten auch sie etwa abhängig von süditalischen Mustern sein?

Die Füllung der Bogenzwickel mit figürlichen Reliefs habe, so meint Bertaux weiter, Niccola gleichfalls aus dem Süden mitgebracht. Das Motiv erscheine zum ersten Male in Salerno und sei dann in Sessa und Capua nachgeahmt worden. Aber auch die Kanzel von S. Ambrogio in Mailand zeigt — und doch sicher unabhängig von jenen — die gleiche Zwickeldekoration! Und wer vermöchte überhaupt zu ahnen, von welchem antiken Denkmal Niccola die Anregung gekommen ist?

Ganz unverständlich ist es vollends, daß Bertaux auch die sechseckige Grundform der Pisaner Kanzel als eine nur durch Nachahmung eines süditalischen Musters, der Kanzel von Trani, erklärbare Neuerung hinstellt. Diese Umwandlung aus dem Viereck ins Sechseck ist keineswegs Nachahmung eines bestimmten einzelnen Musters, sie erklärt sich vielmehr als Ergebnis einer sehr allgemeinen Stilwandlung. Die Gotik ist es, die den Säulenbasen in Castel del Monte wie in Pisa ihr tief unterhöhltes elastisches Profil verleiht, sie gibt den Kapitellen den Kranz frei abspringender Knospen, sie schlägt den Bogen in der Form des Kleeblatts, sie wandelt an Sockeln und Deckplatten das Viereck ins Achteck, sie bildet auch den Grundriß der Kanzel selbst aus dem Rechteck ins Polygon um.

So erklärt sich die Baptisteriumskanzel, als Architekturwerk betrachtet, in allen Punkten zwanglos als eine gotische Weiterbildung des in Toskana ausgebildeten romanischen Typus. Aber auch ihr plastischer Stil ist, ganz ohne apulische Hilfe, lediglich aus den gleichzeitig und gegeneinanderwirkenden Einflüssen verständlich, die Antike und Gotik auf das Überkommene ausüben.

Niccola entlehnt, wie oft gesagt worden ist, ganze Figuren aus den Pisaner Antiken. Seine Madonna ist eine Phädra, seine Sforza ein völlig nackter Herkules. Er entlehnt mit unerhörter Naivetät, ohne auch nur den Versuch einer Umbildung aus dem Heidnischen ins Christliche zu machen. Wie sie sind, werden die antiken Gestalten übernommen, der christlichen Szene ein- oder gar bloß angefügt. Diese bedingungs-

lose Huldigung gilt der großen Form der Antike. Daß er erkannte, woran alle die anderen, selbst wo sie Antikes nachahmten, vorübergegangen waren, daß er den Wert des Körpers als Körper, als organisches Gebilde begriff, ist der eine seiner beiden großen Ruhmestitel.

Sein anderer großer, noch lange nicht genügend gewerteter Ruhmestitel aber ist der, daß er durch das Medium der Antike und des ihm aus mittelalterlicher Kunstweise Überkommenen auf die Natur zurückgriff, so das Starrgewordene aus sich heraus belebend. Man vergleiche nur wieder seine Pisaner Kanzel mit dem um genau ein Jahrzehnt früher entstandenen Werke des Guido da Como in Pistoja. In beiden Fällen sind Löwen als Träger der Säulen angeordnet. Die Löwen Guidos sind heraldische Tiere, ihr Umriß verrät noch die Blockform, durch die er bedingt war. Die Pisaner Löwen sind naturalistischer gebildet, freier bewegt, die stoffliche Charakterisierung des Felles ist weiter gefördert, die Masse des Blocks ist — im Sinne der Gotik — in ihre Teile zerlegt. Die Kapitelle gehören dem Typus des Blätterkelch-Kapitells an. Zwei Blattreihen sind um den Kelch geordnet, und zwar so, daß die Blätter der unteren Reihe den Mitten der Sechseckseiten, die oberen ihren Ecken entsprechen. Kräftig, mit einer dem Naturvorbild nachgeahmten Elastizität springen sie vom Kerne ab, rollen sie sich am Ende wieder auf. Man darf sie als frei gotisierend bezeichnen. Der künstlerische tektonische Sinn dieses Bauglieds enthüllt sich hier noch klarer, als an den getreuer den antiken Mustern nachgebildeten Kapitellen Guidos. Mit den figurierten Kapitellen der Kanzeln von Salerno, Ravello, Sessa haben Niccolas Kapitelle keinen Zug gemein.

Toskanisch ist — hierüber dürfte Einstimmigkeit herrschen — auch die Ausbreitung des figürlichen Schmuckes. Niccola folgte — und doch wohl gewiß im Sinne seiner Auftraggeber — im Gegenständlichen genau der toskanischen Tradition. Neu in seinem Programm ist von den Brüstungsreliefs die Kreuzigung und das Jüngste Gericht. Neu sind auch die schwer deutbaren Eckfiguren; für sie findet sich ikonographisch so wenig in Toskana, wie in Süditalien ein Vorbild. In der Durchbildung der Einzelfigur ist, wie gesagt, die Antike Niccolas großes Beispiel. Sie lehrt ihn, daß der Körper ein Organismus ist, dessen Teile nicht äußerlich aneinandergefügt, sondern innerlich — durch Gelenke — miteinander verbunden sind. Er empfindet es als künstlerische Notwendigkeit, daß sich das Gewand dem Gesetze füge, das der Körper schreibt. Niccolas Gestalten verglichen, sind die des Comasken noch starr: die Eckfiguren noch ohne den Odem des Lebens, eben erst aus dem Blocke befreit, Bildsäulen im eigentlichen Sinne des Wortes; die Gestalten der Reliefs puppenhaft, lediglich mit der Beweglichkeit von Automaten ausgestattet,

in Gewänder gehüllt, deren Flächen nicht plastisch, sondern ornamental behandelt sind. Darüber half dem Pisaner die Antike hinaus. Sein Verhältnis zu ihr ist anders, als das des Meisters der Capuaner Büsten: nicht schwunglose, nüchterne Nachempfindung, sondern leidenschaftliche begeisterte Hingabe. Zunächst freilich ist er völlig fasziniert; er kopiert und wird starr und leblos. Dann aber findet er durch die Antike den Weg zur Natur, zum Naturalismus der Gotik. Wo er, unzufrieden mit dem Überlieferten, sein aus der Antike und durch ihre Vermittlung erworbenes Können frei benützend, Neues gestaltet, wird er groß, wird er zum frei aus dem Erlebten schaffenden Künstler. Die Maria seiner Verkündigungsszene, ganz in seinem feierlichen pathetischen Stil, aber doch völlig überzeugend in dem Widerstreit der auf sie einstürmenden Empfindungen dargestellt, ist — nicht nur an dem Püppchen Guidos gemessen — eine ganz große Leistung. Hier ist nicht ein Vorbild mechanisch nachgeahmt, hier ist der Gegenstand neu erfaßt und durch eines bedeutenden Bildners Hand zu gewaltiger Erscheinung gebracht. Dieselbe mächtige Triebkraft zu neuer großer Menschengestaltung zeigt sich hier, wie in den deutschen Bildnerschulen der gleichen Zeit. Der Körper kommt zu seinem Rechte als Körper — dank der Antike; er wird zum Gefäße der Seele, zum Träger der Empfindung — dank jener Strömung, die man in der Architektur als Gotik bezeichnet.

In Toskana selbst kam also alles zusammen, was den Pisaner Nikolaus zu einem Menschenbildner neuen Stils machen konnte. Die Peruginer Inschrift beweist, daß er selbst — der Mensch — in Pisa geboren war. Zur Bildung seines plastischen Stils waren die in Pisa vorhandenen und die damals mit der nordischen Gotik dort einströmenden Mächte besser imstande, als Apulien. Der Weg seiner Entwicklung geht von dem Relief der Frauen am heiligen Grabe in S. Croce in Florenz zur Pisaner Kanzel, von ihr über die Luccheser Reliefs zur Kanzel des Doms von Siena. Er endet in Perugia.

Il Perugino e la Certosa di Pavia

(Nuovi Documenti).

Di **Francesco Malaguzzi Valeri.**

L' ultimo decennio del quattrocento segna, per la Certosa di Pavia, un periodo di attività eccezionale. La fronte della chiesa era stata studiata con nuovi concetti che, se discordavano sempre più dall' organismo dell' interno, permettevano di attuare, nel rivestimento decorativo, i sogni degli inesauribili maestri dello scalpello che fiorivano allora in quel grande centro artistico e a capo dei quali stava Gio. Antonio Amadeo. La smania di ricchezza decorativa invase allora il luogo in proporzioni tali che, anche senza tener conto di quanto è andato disperso, ciò che rimane è tuttora tanto meravigliosamente fastoso da formare il centro d'attrazione degli studiosi e degli amatori per tutta l'alta Italia. La parte inferiore della fronte con così ricca profusione di scolture sarebbe già di per sè sufficente a giustificare la grande popolarità che il luogo vanta in tutto il mondo se anche all' interno quel periodo non avesse lasciate tracce elettissime d'arte negli stalli intarsiati e intagliati del coro dei monaci, nelle pale degli altari, nei monumenti.

La decorazione pittorica era già a buon punto quando Perugino fu invitato ad ornare di opere sue una cappella della chiesa. Dopo compiute le minori ornamentazioni nei chiostri e in diversi locali, sposate intimamente ai concetti costruttivi introdotti dopo il trionfo delle idee nuove della Rinascenza, s'erano riccamente coperte di affreschi le vòlte della navate del tempio per opera di Ambrogio Fossano detto il Bergognone. Questo genialissimo e dolcissimo pittore, insieme al fratello Bernardino, aveva rappresentate le figure dei santi e dei profeti nei medaglioni e aveva coperte di composizioni figurative le pareti della navata trasversale con l'incoronazione della Vergine, con le figure genuflesse di Francesco Sforza e di Lodovico il Moro e la presentazione del modello della Certosà alla Vergine da parte di G. Galeazzo e dei figli Gabriele, Filippo Maria e Giovanni Maria. L'opera del Bergognone a prò della Certosa — che trova riscontro a pena, per la molteplicità e per la grazia intima del

sentimento, con quella del Beato Angelico nel convento di S. Marco a Firenze — si estese alle pale e ai trittici d'altare, alle piccole tavole per le celle, al refettorio, alla dispensa. E la sua vita artistica si era talmente immedesimata con la Certosa, come osserva il Beltrami, che la tradizione vuole oggi rintracciare il suo intervento anche nelle vetrate, nelle composizioni per gli stalli del coro e nella fronte del tempio. Nel 1490 Bartolomeo Montagna aveva eseguita la grande composizione della Beata Vergine fra i santi che si custodisce nella sagrestia nuova e nel 1496 Macrino d'Alba vi compose la pala d'altare che si vede nella cappella di S. Ugone; poco dopo vi fu chiamato anche Bernardino Luini.

La storia della cooperazione del Perugino a prò dell' incremento artistico della Certosa è interessante e dopo la scoperta di nuovi documenti si presenta completa e ci apre un nuovo spiraglio di luce sul dietroscena, dirò così, della vita artistica del quattrocento non tutta cosparsa di rose, come molti continuano ancora a supporre.

Il primo a richiedere l'opera del soave pittore umbro nel Ducato era stato, per incarico di Lodovico Sforza detto il Moro, il segretario Calco.

Intorno al 1496 infatti si stavan dipingendo, nel castello di Milano, i camerini fiancheggianti una loggetta e il pittore si era allontanato, per uno scandalo di che i documenti non ricordano la natura; il segretario ducale scriveva in conseguenza all' Arcivescovo di Milano che vi trovava a Venezia, in questi termini:

»Monsignore. El pinctore quale pingeva li camerini nostri hogi ha facto certo scandalo per al quale si è absentato, et havendo noi adesso pensare ad altro pinctore per fornire lopera et satisfare a quello de che si servivamo cum l'opera de questo che e absentato, intendendo che magistro Petro Perusino si trova lì, ce è parso darvi cura de parlarli et intendere da lui sel vole venire ad servire cum dirli che venendo li faremo condicione tale chel si poterà bene accontentare. Ma in questo bisognira advertire chel non si trovasse obbligato a quella Illustrissima signoria perchè in tale caso non intendemo farne parola; anci sel fosse qui, lo vorriamo remandare li. Et però risguardareti a questo et parlando ad epso magistro, ce avisareti de quello chel ve responderà, et sel vi parera se possa sperare de haverlo. Mediolani, VIII. Junij 1496. Ludovicus Maria Sfortia Anglus Dux Mediolani etc.

B. Chalcus.

(Fuori:) »In Cristo patri Domino Guidoantonio Arcimboldo Ducali Consiliario nostro dilectissimo«[1])

[1]) Archivio di Stato di Milano — Autografi — *Perugino*. È in doppio esemplare con leggere varianti. Alla stessa serie appartengono tutti gli altri documenti che pubblichiamo in seguito.

Questa lettera fu creduta dal Marchese Girolamo d'Adda — che la pubblicò nelle sue *Indagini sulla libreria Visconteo Sforzesca nel Castello di Pavia* — come riferentesi al castello pavese, ma il Beltrami, collegandola ad altri due documenti del 24 Marzo e 1 Maggio 1495 da lui editi, provò che l'opera del Perugino era richiesta pel Castello di Milano. I camerini in questione eran costrutti di fianco alla loggetta del ponte, detta, non molto esattamente, di Bramante, che serviva a dare una comunicazione più diretta dalle sale della corte ducale al recinto esterno sia per accedere alla città che alla campagna o al giardino. Il ponte levatoio antico venne, in seguito, sostituito con uno in laterizio e scoperto, perchè le camere fiancheggianti il ponte stesso e di conseguenza il portichetto che vi si appoggia parallelamente si presentano chiaramente come un' aggiunta. Le camerette vennero costruite nel 1495. Con la lettera del 24 Marzo 1495 l'architetto Ambrogio Ferrario riferiva al duca come »le gronde de camerini di dreto dela camera de la Torre se và dreto depingendo, e già gli è dato el bixo et se farà alla similitudine de quello di rocha. La parieta de foravia farò, parendo alla S. V., depingere a quadronzini che farano bel vedere. Vederò se a Milano se atrovono le collone per voltare el transito dela piancheta e atrovandoli non li mancharò de fare che la S. V. lo atrovarà alla venuta sua voltato et coperto. El camarino de la Illa. Madona duchessa vostra consorte solicitarò che sia anche lui fornito presto, e li farò fare el sollo de quelli quadretini erano nella sala aperta sopra l'orto della casa del s. Cesaro«.[2])

Alla lettera ducale l'arcivescovo rispondeva, da Venezia, in questi termini:

»Illmo et Exmo Signor mio obsmo. Andai heri da la Illma Sa et li significai poso le altre cose quello me haveva scripto la S. Vra del desiderio haveva la S. Vra de havere Mro Petro Perusino scontro del pictor quale se e absentato da Milano. Et havendosi inteso el desiderio de la S. Vra credo che questa Sa lhaveria concesso alla Ex. Vra et chel fosse dicto chel haveva tolto ad fare alcuna opera de questa Sa. Ma lo Illmo Principe dixe chel non era in questa Terra, et per questo non sapevano como poterlo havere: perchè erano sei mesi chel se partite, ne sapevano dovi el fosse andato.

Ho avuto in questo giorno la licentia de le artigliarie et munitione quale questi giorni fu recercata. Et alla Ex. Vra me racommando. Venetijs die xiiij Junij 1496. Ex. V. Sor Guidoantonius Archiepiscopus.

(Fuori:) Illmo Principi et Exmo Domino meo Obsmo Domino Duci Mediolani.«

---

[2]) *Luca Beltrami »Il castello di Milano«.* Milano, Hoepli 1894. Capitolo XIII.

A Venezia il pittore non s'era trattenuto a lungo e quando il duca di Milano lo cercava là egli s'era condotto a Firenze, dove si trattenne quasi sempre, meno brevi dimore a Fano, a Cantiano, a Sinigaglia e altrove finchè non fu chiamato a Perugia a decorarvi la sala del Cambio.

Ad ogni modo il Perugino dovette essere presto informato che si cercava di lui perchè si mise in rapporti o col Duca stesso o coi certosini di Pavia che, non sappiamo con qual mezzo e a quali condizioni, gli commisero un quadro per la loro chiesa. Un' altra tavola fu commessa a un Filippo, che deve essere una persona sola col *Filippo de fra Filipino* di cui parla una lettera di Francesco Malatesta a Isabella Gonzaga del 23 Settembre 1502, pubblicata del Braghirolli:[3]) è Filippino Lippi. Un certo Jacopo d'Antonio Lenguzzuoli da Firenze servì d'intermediario fra i pittori e i monaci. I dipinti dovettero esser commessi al principio dell' anno 1496 ma sembra che i due maestri non si prendessero molta premura di accontentare i certosini i quali sollecitarono più volte l'intermediario a far premura sui pittori. Ma da una lettera del 10 Ottobre 1496 di Jacopo d'Antonio — che parrebbe l'intagliatore che s'era assunto di eseguire *l'adornamento de legniame* cioè la cornice dei quadri — risulta che il torto stava piuttosto da parte dei monaci che non avevano ancor mandati i denari promessi, benchè l'opera fosse a buon punto. Ecco la lettera nella sua rozza ma chiara forma:

»Il nome di Dio adi x. dottobre 1496.

Patres in Chrjsto deo nostro. Voi dite non navere maj autto risposta da me. Jo vi dico avervi iscritto più volte non non mai auto risposta nisuna: molto mi sono inmaravigliato di voj con ciò sja cossa che voj avette isritto antonio dè filipp cattolajo e ditte che jo vi dia avisso come e vostri lavorj vanno e jo vi dicco che se voj avessi mandatto e dannarij che voj avevi a mandarre, chelle tavole sarebbanno presso afornitte Inperroche maestro Pierro Perugjno me n'ha ragionatto e maestro Filippo a ancora e molto si maravigliano che voj non abjatte proveduto a questa opra sicche comette in quache unno di qua che provega la detta opra. Jo arej fornutto ora ladornamento de legnjame se voj mavessi provedutto de danari cioe le promesse fatte dacordo e cossj ancora e dipintorj, non altro per ora. Crjsto de malle che jvardi. (Cristo vi guardi dal male.) Per lo vostro Jacopo dantonio lenguzzuolo a santamarja in campo in Firenze.

---

[3]) *Can. Willelmo Braghirolli »Notizie e documenti inediti intorno a Pietro Vannucci detto il Perugino«* Perugia, Boncompagni 1874.

(Fuori:) Frattes Jerolamo alla Certosa di Pavja.«[4])

Ma le cose andaron per le lunghe, come vedremo. Frattanto il duca di Milano non aveva rinunciato alla sua idea di avere ai proprii servizi il Perugino. Benchè colpito dalla disgrazia della morte della consorte Beatrice nel gennaio del 1497 Lodovico il Moro, a pena tre mesi dopo, riprendeva le pratiche per avere buoni pittori al suo stipendio, al fine di decorare più magnificentamente il castello di porta Giovia. Già ancor vivente la duchessa si era ordinato che le arcate che comunicavano con la sala della Balla fiancheggiata da una galleria corrispondente sopra il lato del portico terreno prospettante l'ingresso nella rocchetta fossero chiuse.

Nel Marzo si scriveva questa lettera diretta, pare, a Perugia:

»Mediolani 28 Martij 1497.

Magnificis Guidoni et Rodulpho de Balionibus.

Per satisfare a certe cose quale habiamo designato desideramo havere qui la persona de Mro Petro Perusino: perochè essendo pictore excellente vorriamo valerse de l'opera sua alla satisfactione del desiderio nostro: C' è reparso adunche de questo scriverne alle M. V. et pregarle che per nostra contenteza vogliano confortare et indure el dicto Mro Petro a venir qui et farli intendere che venendo havera tal tractamento da nui chel si accontentarà sempre de esser venuto.«

Ma il Perugino o non fu rintracciato o non rispose perchè nel Novembre il segretario ducale riscriveva in questi termini:

»Mediolani 9. Novembris 1497.

Guidoni et Rodulpho Balionibus.

Desideramo haver el servitio del Perusino pictore, per esserne significato che la peritia sua nel pingere è tale che restariamo ben satisfacti in alcune cose quale habiamo in animo: E al adimpletione del desiderio nostro non ce pare posser usare mezo meliore de le M. V. le quale se persuademo possino multo de ipso Perusino. E pero nel ritorno del nuncio quale li porta le altre nostre littere ce riparso pregarle che le ce vogleno fare questo piacere de operare che habiamo ipso Perusino o per stare de continuo al servitio nostro o per servirne a tempo limitato: perche lo pigliaremo aquale si vogli partito e li provederemo del modo secondo che le M. V. ordinarano e gli ne faremo le conventione dovi lui più se accontentare: e di questo ne expectamo risposta et cum celerità etiam se le Mtie V. dovesseno mandare littere a posta perche lo satisfaremo.«

---

[4]) Questa lettera e l'altra del 10 Maggio 1499 furon pubblicate, con varie inesatezze, dal Magenta nella sua opera sulla *Certosa di Pavia*. Le uniamo alle altre inedite, collazionate su gli originali.

Non possiamo assicurare se e che cosa rispondessero gl' incaricati di rintracciare il pittore. Ma par certo che il Perugino non venisse nemmeno questa volta a Milano, nonostante le belle offerte fattegli. I documenti raccolti dal Beltrami a illustrazione del castello ricordano le preoccupazioni del Moro perchè, nel breve intervallo di tranquillità fra la pace di Novara e la calata del Trivulzio agli ordini di Luigi XII re di Francia, si scolpisse o si dipingesse lo stemma e il nome sforzesco sulle varie porte del castello e delle corti interne e, in una *seletta negra* e in una *camera grande de le asse*, Leonardo da Vinci compisse le decorazioni intraprese, finchè, in previsione delle complicazioni politiche imminenti, si pensò a limitare tutti i lavori a prò della difesa del castello. Ma di un intervento diretto o indiretto del Perugino in favore delle decorazioni del luogo non si ha più nessun cenno.

Invece, nel maggio del 1499, il Duca, evidentemente pregatone dal Priore e dai certosini, doveva interporre la propria autorità perchè il pittore mantenesse i patti conchiusi con la Certosa e scriveva al proprio ambasciatore a Firenze, Taddeo Vimercati, questa lettera che, pel tono con cui era redatta, ottenne finalmente il risultato voluto:

»Domino Thadeo Vicomercato.

Credemo che sapiate el studio et cura quale havemo misso perchè el Monasterio de la Certosa de Pavia fusse fornito, ne la quale cosa essendo tanto facto che l'opera serà presto presso el fine, così noi havemo exhortato el venerabile messer lo Priore et frati a che ne le picture che se havevano fare per devotione et ornamento de la Chiesa, cercassimo de havere persone electe et prestante ad farle, per la qualcosa havendoli proposto uno certo Perusino et uno Magistro Philippo, como pictori prestanti et optimi nel mestero loro quali stano in quella Cità acio che usassimo de l'opera loro in la pictura de la ancona, cosi de volunta nostra veneno cum loro ad conventione che li havessino pingere due ancone et havendoli per questo exbursato bona summa de dinari perchè presto venessino al fine de la pictura depse ancone pare hora che gia siano passati tri anni che habiano facto la conventione et poco effecto si veda de la perfectione de tale pictura, il che e alli frati et a noi porta molestia et perchè hormai la longeza loro è fora del debito, et non ce poriano esser più ad core quanto sono le cose depso Monasterio, per questo volemo che vi retrovati cum quelli Ext^{i} Sr^{i} et cum chi altro sarà ad proposito et faciati tale significatione le pregiate ad havere de loro epsi pictori et prefigerli qualche honesto termino ad finire dicte ancone et quando poi al prefixo termino non finiscano dicta opera che li vogliano far costringere ad retrodare li dinari che hano havuto per fare tale opera da dicti padri et circa questo non mancariti de studio

perche leffecto segua. Et de quanto havereti operato ce ne dareti aviso per vostre littere. Mediolani, primo Maij 1499.«[5])

Può darsi che il ritardo alla consegna del quadro dipendesse sopra tutto dal pittore: un documento del tempo ci assicura che il Perugino era »*homo longo e quasi mai non finisse opera chel comenza, tanta è la longhezza sua*«.[6]) Ma ciò dipendeva forse dal fatto che allora i committenti erano quasi sempre gran cattivi pagatori, checchè se ne creda da molti scrittori che che credono troppo fiduirosamente nei cosi detti fasti di mecenati mostrando di aver poca confidenza coi documenti di quell' epoca che soli possono darci l'impressione oggettiva dello spirito del tempo. Il buon Perugino, anche dopo che la fama aveva cantate alte le lodi del suo genio, era obbligato a condurre vita ben modesta e, come ci assicura una lettera pubblicata dal Braghirolli, *il povero maestro non viveva che delle quotidiane sue fatiche* ed *era costretto di servire chi lo pagava di ora in ora,* men fortunato di tanti altri suoi colleghi che potevano anche attendere degli anni il loro avere, visto che questo era un mal vezzo dei committenti.

Questa volta il Perugino si decise a finire e a consegnare il dipinto ai Certosini di Pavia: dell' opera richiesta al pittore Filippo e, a quanto sembra, anche eseguita almeno in parte, non si hanno altre notizie oltre le riferite.

La storia delle vicende della tavola del Perugino può esser seguita fino ad oggi.

Il fatto che il pittore segnò col proprio nome il dipinto impedì che anche in seguito, quando i puri prodotti dell' aureo quattrocento eran misconosciuti e negletti, l'opera andasse smarrita o passasse sotto altro nome. Nelle sue memorie della Certosa di Pavia infatti il padre Matteo Valerio, che vi dimorò dal 1604 al 1645 e raccolse notizie preziose del convento dalle carte del luogo, ricordava, fra i dipinti, anche il »San Michele di Pietro Perugini.«[7])

Il quadro del Vannucci rimase alla Certosa fino all' epoca turbinosa delle soppressioni. Fra le opere più importanti asportate allora dalla chiesa fu anche quella: assegnata da prima all' Accademia di Brera nel 1784, fu venduta, in parte, alla famiglia Melzi nel 1796: solamente uno dei sei comparti di cui si componeva si vede tuttora nella chiesa, nella cappella di S. Michele Arcangelo, la seconda a sinistra. E' il comparto superiore di mezzo: i tre inferiori vennero sostituiti da copie che eran state eseguite nel 1586, mentre nei due scomparti superiori si collocarono

---

5) Archivio di Stato di Milano: Registro delle *missive* 1498—99 N. 210 c. 158—59.
6) In *Braghirolli* op. cit.
7) *Archivio Storico Lombardo.* A. VI. 1879 pag. 141.

due frammenti di una pala del da Fossano detto il Bergognone. Disgraziatamente nel 1856 le parti spettanti alla famiglia Melzi e precisamente quelle con le figure della Vergine e del Bambino, dell' arcangelo Michele e dell' arcangelo Raffaele col piccolo Tobia passarono alla Galleria Nazionale di Londra. Nonostante la disposizione Vicereale del 19 Aprile 1827 che acconsentiva l'esportazione degli oggetti d'arte soltanto »se manchi un pregio particolare nell' opera d'arte« e nonostante che la Commissione di Pittura dell' accademia di Belle Arti di Milano, a ciò interpellata, giudicasse che l'opera era di gran valore storico e artistico, sia per la notoria provenienza sua, sia per l'eccellenza della esecuzione e del nome che le era legato, e quindi non doveva essere asportata dallo Stato lombardo-veneto, il prezioso dipinto potè esulare, a esempio triste ma luminoso che il fare le leggi è ancora il meno quando non si ha l'animo di farle osservare. Il dipinto fu presentato dalla ditta Buffet e Bevuto e fu acquistato per centomila lire da Ottone Mündler per conto del Museo Britannico del quale era agente.

A scagionare, se pur ve n' ha di bisogno, di ogni responsabilità i bravi componenti la Commissione che esaminò il quadro prima del suo esilio, fra i quali erano artisti e studiosi d'arte come l'Hayez, il Molteni, il Mongeri, mi piace ricordare qui la loro relazione che tolgo da gli atti relativi a quell' esportazione che si conservano nell' Archivio di Stato di Milano.[8])

»21 Febbraio 1856.

Esame e giudizio di tre quadri in tavola trasmessi dalla ditta Buffet e Bevuto con istanza tendente ad ottenere il permesso di spedirli all' estero.

Consiglieri componenti la Commissione: Cav. Hayez, Cav. Molteni, Prof. Sogni, Prof. Servi, Prof. Bisi Luigi, Prof. Bisi Giuseppe, Prof. G. Mongeri.

Preso in attenta considerazione il capolavoro presentato dalla nominata Ditta pel trasporto all' estero, prima d'ogni cosa la Commissione ha riconosciuto che esso, come venne segnato nell' istanza, si compone di tre tavole staccate, quantunque costituisca un complesso unico; delle quali la tavola centrale rappresenta la Vergine col Divino infante sorretto e circondato da Angeli, quella a destra dell' osservatore l'Arcangelo Raffaele col fanciullo Tobia, e la sinistra l'Arcangelo S. Michele. Esse sono trovate d'una rara freschezza e di una bellezza e venustà ancor più rare, e devono anzi essere riputate fra le più celebrate opere di Pietro Vannucci detto il Perugino, del quale portano il nome segnato, non senza ragione, dal pittore istesso ai piedi dell' Arcangelo S. Michele.

[8]) Autografi cit.

Si rammenta poi dai presenti Consiglieri che questo egregio dipinto è ben noto come lavoro di detto artefice, siccome quello che esisteva già in uno de' nostri più magnifici templi (la Certosa di Pavia) e per effetto delle politiche vicende dello scorso secolo, venuto in proprietà privata della famiglia ducale Melzi, dalla quale sarebbesi ora alienato per essere trasportato all' estero.

Senza discendere a discussioni, la Commissione assicurata sull' identità dell' oggetto e compresa dell' importanza grandissima che esso tiene nella storia dell' arte e pei meriti intrinseci ammirabili che vi riscontra, non saprebbe porgere la propria adesione di vedere spogliato lo Stato nostro di opera così eletta e si limita pertanto a dichiarare che, se havvi capolavoro, cui siano applicabili le riserve contenute nella disposizione Vicereale comunicata col Governativo Dispaccio 27 Aprile 1827, N°. 12559—2114, egli è certamente questo.

Firmato Ge Molteni
„ Francesco Hayez
„ Giuseppe Bisi
„ Gio. Servi
„ Luigi Bisi
„ Gius. Sogni
„ Ge Mongeri.«

Come osservava recentemente il Williamson, che al Perugino dedicò uno dei volumi della serie *Great Masters in Painting and Sculpture*[9]) il quadro della National Gallery è uno dei più attraenti del maestro. Si noti poi coni esso accolga tutte le caratteristiche a lui peculiari. I rapporti con altre opere note del pittore vi sono infatti grandissimi. La figura del S. Michele, rivestito di armatura, a gambe aperte, la sinistra appoggiata alla grande targa a testa di cavallo ornata ricorre nel quadro della Pinacoteca di Bologna — in cui la bella figura si appoggia mollemente presentando la targa di profilo anzi che di faccia —, nella sala del Cambio a Perugia più fantasticamente ideata e più naturale, nell' Assunzione della Vergine dell' Accademia di Firenze, identica nella posa al quadro di Londra ma con diverse varianti nell' acconciatura e altrove. Il gruppo della Vergine adorante il Bambino in un paesaggio a collinette degradanti dolcemente all' orizzonte presenta una dolcezza intima che stupise anche se rappresentata da un maestro come il nostro che della grazia e del raccoglimento s'era fatta una specialità nell' arte. Il pittore ideò il gentile gruppo più felicemente che nelle grande *Adorazione* di Villa Albani, ove le figure fanno circolo intorno al bambino steso nudo

[9]) London. George Bell and Sons, 1900, ill.

su un drappo, la testa appoggiata a un rotolo a mò di cuscino, come amò rappresentarlo il Francia, che offre tanti e naturali punti di contatto col maestro umbro; e la figura della giovane madre nel quadro di Londra è condotta a un grado di bellezza ben maggiore della sua corrispondente del quadro di Roma eseguito nel 1491: ciò che prova che il pittore progrediva rapidamente verso la perfezione della bellezza mistica. Il terzo gruppo dell' angelo e del piccolo Tobia presenta un' attrattiva meravigliosa: fra il fanciullo e l'angiolo — maschia figura d'Apollo cristiano di splendida modellatura sotto le vesti che lo avvolgono — corre tale corrente di dolci sensi da fare di questo gruppo gentilissimo la cosa più attraente di tutta l'opera d'arte del Perugino.

Die Vision des Ezechiel (cap. 37) auf einer byzantinischen Elfenbeinplatte.

Von **E. von Dobschütz.**

Das British Museum besitzt als Schenkung von F. Slade (1856) unter den frühchristlichen Altertümern eine kleine byzantinische Elfenbeinplatte des 9. Jahrhunderts, auf welcher H. Graeven eine Darstellung der Hadesfahrt Christi erkennen zu sollen glaubte.[1]) O. M. Dalton hat in seinem vortrefflichen Katalog jener Sammlung diese Deutung sich angeeignet.[2])

Ich habe gegen die Richtigkeit dieser Deutung Bedenken. Zunächst schon dies, daß die Darstellung völlig von dem sonstigen Typus der Hadesfahrtdarstellungen abweicht; sodann daß die deutende Inschrift dabei nicht zu ihrem Rechte kommt. Ich glaube ferner, mit einer anderen Deutung die Komposition besser erklären, die Inschrift natürlicher auslegen zu können.

Wir sehen auf der Platte scheinbar zwei Bilder. Die rechte Hälfte wird eingenommen von einer Christusszene: Christus, in der Mandorla mit Kreuznimbus, tront auf der Iris; seine Füße ruhen auf einem vierbeinigen Schemel, der seinerseits mit vier kugelförmigen Füßen auf dem Erdboden steht; Christus hält in der Linken das edelsteinbesetzte Evangelienbuch, während die Rechte in griechischem Segensgestus nach links hinüberweist; Gesicht und Körper sind merkwürdigerweise leicht nach der entgegengesetzten Seite gewendet. Den Hintergrund bilden hier acht in ganzer Figur über die Mandorla hervorragende Engel mit gelocktem Haar und glattem Nimbus, sehr geschickt gruppiert, sodaß einer, rechts von der Mandorla stehend, diese gleichsam hält, die andern links in zwei

---

[1]) Jahrb. der kunsthist. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses XX, 1899. S. 11, vgl. dess. Elfenbeinwerke Ser. I 45, wo die von Gr. selbst in Jahrb. der K. preuß. Kunstsammlungen XVIII, 1897, S. 14, A. 1 gegebene Deutung auf die Segnung der Kinder durch Christus zurückgenommen ist.

[2]) Catalogue of early christian antiquities in the British Museum, 1901. S. 56, no. 299, Tafel XI.

aufsteigenden Reihen rangiert sind. Die drei in der vorderen Reihe halten die gleiche Richtung nach rechts ein wie Gesicht und Körper Christi; die obersten der hinteren Reihe blicken den Beschauer an, die beiden am meisten links stehenden aber sehen mehr nach links, wie denn auch der einzelstehende Engel rechts dem Gestus der Hand Christi mit den Augen folgt.

Scheinbar unabhängig davon ist die Szene der linken Hälfte: dort steht eine hohe Figur aufrecht, größer als die Mandorla um Christus; die männliche Gestalt ist gekleidet ganz wie Christus, mit Chiton und Chlamys, auch der Kopf mit Bart und Haar gleicht dem Christuskopf und ist gleich diesem nach rechts zu gewendet; aber der Nimbus ist ein einfacher, ohne Kreuz. Die Linke, eine Rolle haltend, berührt fast die Mandorla, während die Rechte mit dem gleichen Gestus wie bei Christus nach links ausgestreckt ist. Unter dieser Hand sehen wir drei nackte Gestalten, das Haar ebenso gelockt wie die Engel, sich aus einem umfriedeten Raum erheben. Die Beine sind merkwürdig verzerrt, bei dem einen wohl abgebrochen; unten liegen Stücke, die man als einzelne Knochen deuten kann. Den Hintergrund bildet ein Gemäuer, auf dem sich ein Gebäude mit zwei von vier Säulen getragenen Giebeln erhebt; eine Tür und zwei Fenster sind angedeutet. Über den Giebeln steht die Inschrift, auf die wir gleich zurückkommen.

Die Zweiteilung fällt zwar sehr in die Augen, aber der Künstler hat doch die Beziehung beider Hälften aufeinander deutlich genug gemacht: wir haben schon die Linkswendung mehrerer Figuren der rechten, die Rechtswendung der Hauptfigur der linken Hälfte erwähnt. Christi rechter Arm bildet, ohne daß dies unschön steif ausgefallen wäre, eine Linie, die von dem linken Arm der stehenden Figur übernommen, in deren rechtem sich wieder fortsetzt. Schließlich steht auch diese Figur auf demselben Boden wie der Schemel Christi.

Die Inschrift oberhalb des architektonischen Hintergrundes besagt: Τοτε ο χ̅ς̅ δηα (so!) του ꝑ ηνεσ | σεν τα οστα. Ich vermute, daß irgendwo noch die Buchstaben τη stecken (auf der Photographie kann man im Schatten rechts von den Engeln und links von dem linken Giebel nichts erkennen), in ἠνέστησεν hätten wir eine doppelaugmentierte Aoristform von ἀνίστημι[3]), während Graeven und Dalton ηνεσσεν als Verschreibung für ἀνέστησεν ansehen. Jedenfalls heißt es: »Dann richtete Christus durch den ꝑ die Gebeine wieder auf.«

Wie ist nun die Ligatur ꝑ aufzulösen? Graeven meint προδρόμου, die bekannte zuerst durch den Gnostiker Herakleon eingeführte, von

---

[3]) analog ἠνεσχόμην vgl. Kühner-Blaß, Gramm. der griech. Sprache § 205.

Clemens und Origenes gutgeheißene und im kirchlichen Sprachgebrauch eingebürgerte Bezeichnung des Täufers Johannes,[4]) die bei den Griechen die vorherrschende wurde, während das Abendland sich an das biblische Johannes baptista hielt. Graeven denkt daran, daß man die Vorläuferschaft des Johannes auch auf die Hadespredigt Jesu bezog[5]), und läßt hier die Befreiung der Patriarchen aus dem Hades, dessen Tore die Architektur darstelle, in Jesu Auftrag von Johannes vollzogen sein. Dieser Gedanke aber ist in der Überlieferung gänzlich unbelegt: sie hält sich immer daran, daß der Vorläufer nur Jesum ankündigt. So tritt in dem zweiten Teil des Evangelium Nicodemi nach dem alten Symeon Johannes im Anachoretenkostüm (quasi heremicola) auf und berichtet den Vätern im Hades von seiner Bußpredigt und der Taufe Jesu, die ihnen eine Gewähr für sein baldiges Erscheinen und ihre Befreiung ist.[6]) Diese Hadespredigt des Täufers stellt auch das Paleotto von Monza dar.

Ferner aber ist dem Gedanken der Hadesfahrt ganz fremd die Beziehung auf die Wiedererweckung des Leibes, oder wie es hier in der Beischrift noch realistischer ausgedrückt ist, die Wiederaufrichtung der Gebeine. Das erinnert den Bibelkenner sofort an eine berühmte Prophetenstelle, Ezech. 37, die Vision der verdorrten Gebeine:[7])

1 Und über mich kam die Hand des Herrn;
und der Herr führte mich im Geiste hinaus
und stellte mich mitten auf die Ebene,
und die war voll Menschengebeinen.
2 Und er führte mich rund um sie herum,
und siehe, es waren sehr viel auf der Ebene, gar trocken.
3 Und er sprach zu mir: Menschenkind, werden diese Gebeine
lebendig werden?
und ich sprach: Herr, Herr, du weißt das.
4 Und er sprach zu mir: Weissage[8]) über diese Gebeine und sprich
zu ihnen:
Ihr dürren Gebeine, höret des Herrn Wort:
5 »So spricht der Herr zu diesen Gebeinen:
Siehe ich bringe über euch den Geist[9]) des Lebens

---

[4]) Origenes in Joh. comm. VI, 23; vgl. Brooke, Texts and Studies I 4, S. 63; auch Clemens Alex. protr. 1; Adamantius I 26.

[5]) Schon Hippolyt, de antichristo 45, p. 29 Achelis.

[6]) Tischendorf, evangelia apocrypha ² 392 f.; vgl. 426 und 324 f., zwei jüngere Formen; die ältere ist benutzt bei Eusebius Alexandrinus (oder Emesenus?), de adventu Ioannis in infernum, Migne Patr. gr. 86, 509—526.

[7]) Ich übersetze nach den LXX, dem für den byzantinischen Künstler allein in betracht kommenden Bibeltext.

[8]) Weissagen (προφητεύειν) hat hier wie oft nicht die Bedeutung: Künftiges vorausverkünden, sondern: in gottgewirkter Rede, feierlich, machtvoll aussprechen.

[9]) Geist, Odem, Wind ist durch dasselbe Wort bezeichnet.

6 und gebe euch Sehnen
und überziehe euch mit Fleisch
und spanne über euch Haut
und gebe meinen Geist in euch — und ihr werdet leben
und ihr werdet erkennen, daß ich der Herr bin.«
7 Und ich weissagte, wie er mir aufgetragen hatte;
und es geschah, da ich noch redete, da kam ein Erdbeben,
und es brachte zusammen die Gebeine zu ihrem Gefüge,
8 und ich sah, und siehe, Sehnen und Fleisch erwuchs an ihnen
und Häute zogen sich über sie;
aber noch war kein Geist in ihnen.
9 Und er sprach zu mir: Weissage zu dem Geist hin,
weissage, Menschenkind, und sprich zu dem Geist:
»So spricht der Herr: Von den vier Winden komm
und blase in diese Totengebeine, daß sie leben.«
10 Und ich weissagte, wie er mir aufgetragen hatte,
und Geist kam in sie, und sie wurden lebendig
und traten auf ihre Füße, eine gar große Schar.

Gewaltig ist in dieser Vision die nationale Wiederaufrichtung Israels aus der Niederwerfung im Exil symbolisiert. Begreiflicherweise aber fand die christliche Exegese darin etwas ganz anderes: die Weissagung der Totenerweckung bei der Wiederkunft Christi. Als ein prophetischer Beleg für den Glaubenssatz von der allgemeinen Auferstehung des Fleisches hat Ezech. 37 in der christlichen Glaubenslehre immer eine große Rolle gespielt.[10])

Auch in der bildenden Kunst findet sich die Szene einigemal, offenbar um der gleichen Beziehung willen.[11]) So auf mehreren römischen Sarkophagen im Lateranmuseum (Garrucci 3121, 3181 [= Bottari 195], 3722 [= B. 134]; 3764; 3983 [= B. 38, auch bei Heuser und Kraus]), in der Villa Ludovisi (V. Schultze, Archäologische Studien 99 ff.) und in Gerona (Garrucci 3743). Der Prophet erscheint hier immer jugendlich bartlos, sodaß Garrucci nicht mit Unrecht sagt: »Ezechiele, ovvero in sua vece Cristo«; er hält meist die Schriftrolle in der Linken und in der Rechten den Wunderstab. Fast regelmäßig steht ihm zur Seite, ihn anschauend, eine zweite Figur, die bärtig aufgefaßt ist; sie berührt jenen mit der Rechten an der Schulter, ein Gestus, der sich kaum als segnend bezeichnen läßt; es ist ein aufmerksam machen, anweisen. Das kann

10) Man vergleiche z. B. schon Justin apol. I 52; Irenaeus adv. haer. V. 15; Tertullian de resurr. carnis 29; Cyprian testim. III 58; Ambrosius de fide resurr. II 73; Cyrill. Alex. adv. anthropom. 9; Paulin Nolan. carm. 31, 311 ff.; die Ezechielkommentare des Hieronymus, Gregor. Magnus, Rabanus Maurus, Rupertus abbas, Richard von S. Victor u. a.

11) Vgl. Heuser in Kraus Realencykl. I 473; Kraus Gesch. der christl. Kunst I 147; J. Fickers Katalog des christlichen Museums im Lateran.

freilich kaum ein Jünger des Propheten sein. Ist es mehr als eine Füllfigur, wie solche ja auf Sarkophagen nicht selten zur Raumausfüllung und Hervorhebung der Hauptfigur erscheinen — auch bei unserer Szene sind noch zuweilen ein bis zwei bartlose oder auch bärtige Köpfe im Hintergrund angebracht[12]) —, so muß man sie als den ewigen Logos oder präexistenten Christus auffassen, der dem Propheten das Wunder aufträgt. Oder aber Christus und Prophet haben die Rollen getauscht: die jugendliche Gestalt mit dem Wunderstab (und Rolle) ist Christus, der das Wunder vollbringt, und neben ihm steht der Prophet, nur darauf hinweisend. Das Wunder selbst ist angedeutet durch einige nackte Körper, die teils auf ihren Füßen stehen, teils liegen; daneben sind dann meist noch ein oder zwei Köpfe bezw. Schädel angebracht, das sicherste Unterscheidungszeichen unserer Szene von der Schöpfung Adams und Evas, die auf Sarkophagen ähnlich dargestellt wird.[13])

Ganz anders ist dieselbe Szene auf einer Kölner Goldglasschüssel aufgefaßt.[14]) Der erste Herausgeber erklärte diese Darstellung für das Felsenwunder des Moses. Der Prophet steht hier allein, bärtig: mit dem Wunderstabe berührt er ein einem Felsen allerdings ähnliches Gebilde, auf dem auch Wasser angedeutet zu sein scheint; nur daß statt der trinkenden Israeliten einzelne Gliedmaßen, ein Kopf, zwei Hände, zwei Beine, verstreut erscheinen. Tatsächlich handelt es sich (nach Vopels genauer Beschreibung) um eine mit grünen Tupfen überdeckte, rechts durch einen wellenförmigen Goldstreifen abgeschlossene Fläche, die Ebene, auf der die dürren Gebeine herumliegen. Bäume umschließen die Szene. Es ist eine nicht ohne Kühnheit ausgeführte Komposition, die entschieden malerisches Verständnis zeigt.

Dieser nicht eben großen Zahl von Darstellungen der Vision in Ezech. 37[15]) ist unser Elfenbeinplättchen anzureihen. Denn es erscheint kaum zweifelhaft, daß ΠΡΟΦΗΤΗΣ aufzulösen und in der stehenden Hauptfigur der Prophet Ezechiel zu erkennen ist, der im Auftrag des Herrn

---

[12]) Garr. 3121, 3722 ein bartloser, 3743 zwei bärtige Köpfe: mit diesen Begleitfiguren gehört auch der bartlose Mann in ganzer Figur bei Garr. 3983 zusammen, nicht mit der sonst vorkommenden bärtigen Gestalt.

[13]) Vgl. Garrucci 3611, 3652; bei 3181 z. B. kann man schwanken, ob wirklich die Vision Ezechiels oder die Schöpfung gemeint ist.

[14]) H. Düntzer, Aus der Antikensammlung des Herrn Ed. Herstatt in Köln, Jahrbücher des Vereins der Altertumsfreunde im Rheinland, XLII, 1867, 168—182, Taf. V; Heuser in de Rossis Bulletino 1866, 3, 52; Garrucci, vetri ornati di figure in ore 169; Vopel, Die altchristlichen Goldgläser 66.

[15]) Nach freundlicher Mitteilung von Dr. A. Haseloff findet sich diese Vision auch auf mittelalterlichen Miniaturen nur selten, z. B. in einer Erlanger Bibel des 12. Jahrh.

die Totengebeine erweckt. Das erklärt völlig die Inschrift, aber auch die Komposition. In der Haltung des Propheten drückt sich vorzüglich das »So spricht der Herr« aus. Die unfertigen Gestalten, die Knochen, die wir wahrzunehmen glaubten, gehören wirklich dieser Vision an. Daß die Gestalten sich wie aus einer gemauerten Gruft (rectangular tomb, Dalton) erheben, die an den Hades denken ließ, ist nur Täuschung: dargestellt ist die umfriedete Ebene, um die herum der Prophet soeben geführt worden ist (v. 2). Die Architektur des Hintergrundes mag, soweit ihr über den rein dekorativen Zweck hinaus eine Bedeutung beigemessen werden muß, die Stadt in Babylonien darstellen sollen, in der Ezechiel lebte und aus der er vom Geist des Herrn auf jene Ebene hinausgeführt worden war (v. 1). Ist es doch dieser ihrem Wesen nach illustrativen, exegetischen Kunst eigen, daß sie, dem Schrifttext Vers um Vers, Wort um Wort nachgehend, möglichst alle darin enthaltenen Einzelmomente zur Anschauung zu bringen sucht. Von der Ezechielvision aus begreift sich auch erst ganz die Darstellung Christi. Der vierfüßige Schemel soll der Cherubwagen sein, wie ihn gerade der Prophet Ezechiel cap. 1 u. 10 schildert.[16]) Die ganze Haltung Christi, seine Wendung nach rechts statt auf das Hauptziel links zu, deutet an, wie er auf diesem Wagen an dem Propheten vorüberfährt.

Diese Elfenbeinschnitzerei weicht von den altchristlichen Darstellungen auf den Sarkophagen und auf der Goldglasschüssel beträchtlich ab: sie ist im Stile der späteren Zeit viel reicher gehalten. Und doch lassen sich gewisse Berührungen nicht verkennen, besonders mit der Form auf den Sarkophagen. Dort fanden wir den jugendlichen Propheten, der fast für einen Christus anzusprechen war: hier fiel uns auf, daß der Prophet dem bärtigen Christustypus ganz gleichgestaltet ist. Dort stand dem Propheten gegenüber die eine bärtige Gestalt, in der wir den Auftrag gebenden Herrn erkannten: hier entspricht dem der auf dem Cherubwagen vorüberfahrende Christus in der Mandorla. Dort fanden wir meist zwei fertigaufgerichtete Gestalten und ein oder zwei Schädel: hier liegen unter den sich eben emporreckenden, noch unfertigen Figuren etliche Knochen, was dem Texte noch exakter entspricht.

Die kleine Platte kann nicht für sich gestanden haben. Das beweist schon das τότε am Anfang der Inschrift. Graeven folgert daraus, daß die Vorlage eine Buchmalerei war. Es ist möglich, daß unsere Dar-

---

[16]) Ähnliche Schemel finden sich freilich auch sonst. Aber sie haben dann oft mehr Füße, z. B. auf dem Berliner Elfenbein Bode-Tschudi, LXII n. 442. Auch kann in ein sonst geläufiges Motiv der spezielle Gedanke an den Cherubwagen von dem Künstler eingetragen worden, bezw. jenes um dieses willen gewählt worden sein.

stellung in einen Zyklus von Illustrationen zu dem ja an Motiven so reichen, phantastischen Buch des Ezechiel gehört. Man kann sich aber auch eine mehr dogmatische Behandlung der letzten Dinge in mehreren Szenen denken. Vielleicht läßt sich aus den liturgischen Gebeten und Gesängen der griechischen Kirche noch einmal feststellen, in welche Gedankenreihe diese Darstellung von Ezechiel 37 mit der eigenartigen Form ihrer Inschrift hineingehört.

Reichenauer Malerei und Ornamentik im Übergang von der karolingischen zur ottonischen Zeit.

Von **Georg Swarzenski.**

Die beiden Schulen, deren Bedeutung für die Anfänge deutscher Malerei hier in einem bestimmten Sinne untersucht werden soll, sind vielleicht die bekanntesten innerhalb der Frühzeit der deutschen Kunst. Was Rahn in seiner Publikation des Psalterium aureum[1]) für St. Gallen leistete, trugen Beissel,[2]) Kraus,[3]) Vöge[4]) und Haseloff[5]) durch Veröffentlichung einzelner Denkmäler und zusammenhängende Studien für die Reichenau zusammen. So ist die Bedeutung beider Schulen fast populär geworden, und ein Wiederaufgreifen dieses Themas erscheint fast überflüssig. Aber der Charakter der genannten Arbeiten, die sich über einen Zeitraum von fast 25 Jahren verteilen, erklärt es, daß hier noch manches zu sagen bleibt, und ergibt auch die Richtung, in der eine erneute Untersuchung sich zu bewegen hat. Rahn hatte nur St. Gallen und die karolingische Zeit im Auge; die andern haben bewußt oder unbewußt für die Reichenau und die ottonische Zeit gearbeitet. Aber gerade die engen Beziehungen, die die beiden Klöster verbinden, sind auf dem Gebiete, das sich heute am deutlichsten verfolgen läßt, noch nicht eingehend untersucht worden, — trotz der bekannten Nachrichten über entsprechende Zusammenhänge auf dem Gebiet der Monumentalmalerei, trotz der Ergebnisse baugeschichtlicher Untersuchungen,[6]) und obwohl

---

[1]) Rahn, Das Psalterium Aureum von St. Gallen. St. Gallen 1878.

[2]) Die Bilder der Hs. des Kaisers Otto im Münster zu Aachen. Aachen 1886.

[3]) Die Miniaturen des Kodex Egberti etc. Freiburg 1884. Die Wandgemälde der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau. 1884.

[4]) Eine deutsche Malerschule etc. Westdeutsche Zeitschrift. Trier 1891.

[5]) Der Psalter Erzbischof Egberts von Trier. Festschrift der Gesellschaft für nützliche Forschungen. Trier 1901.

[6]) Neuwirth, Die Bautätigkeit der alamannischen Klöster St. Gallen, Reichenau und Petershausen. (SB. der phil.-hist. Cl. der k. Akad. CVI, 1.) Wien 1884.

die literarischen, politischen, wirtschaftlichen und persönlichen Beziehungen zwischen beiden Klöstern diese geradezu als Schwesterschulen erscheinen lassen. Nur die Beachtung der Zusammenhänge zwischen beiden Schulen wird aber einer kunstgeschichtlichen Betrachtung die Möglichkeit geben, eine Brücke zu schlagen zwischen den Meisterwerken der ottonischen und der karolingischen Zeit und so die einzelnen Entwicklungsstufen einer zur größten Bedeutung bestimmten Malschule aufzudecken, wie sie gerade in dieser Zeit an keinem zweiten Orte mit gleicher Deutlichkeit zu verfolgen sind.

Bereits bei der Aufstellung des bloßen Begriffes und des Materials der beiden Schulen ergibt sich eine Schwierigkeit, die die Beurteilung stark beeinflußt. Die St. Gallische Bibliothek befindet sich noch heute an Ort und Stelle, und die dortigen Bestände sind reich genug, einen Überblick über die Tätigkeit und Entwicklung der Schule zu geben. Auch hier ist zwar vieles verloren gegangen, und manches bedeutende Werk der St. Gallener Schule ist nachzuweisen, das an andere Orte gekommen ist. Aber der heutige Bestand der Bibliothek darf doch als maßgebend gelten bei der Aufstellung des Werkes der Schule und bei der Bestimmung ihres künstlerischen Charakters. Dagegen ist die Reichenauer Bibliothek, abgesehen von den Verheerungen in alter Zeit und dem kleinen, geschlossenen Komplex in Karlsruhe, völlig zerstreut, und gerade die kunsthistorisch wichtigen Prachtwerke der Schule waren hier von vornherein mehr für den Export bestimmt, als dies in St. Gallen der Fall war. Daher ist es erst kürzlich eingehenden Untersuchungen und scharfsinnigen Beobachtungen gelungen, die durch Vöge bekannt gewordene, fruchtbarste Schule der ottonisch-heinricischen Zeit auf Reichenau zu lokalisieren.

Dies ist das Verdienst Haseloffs, der durch diese Zuweisung es erst ermöglicht, von einer Reichenauer Schule tatsächlich zu sprechen, während vorher auf Grund der Wandmalereien der Georgskirche, der Schriftquellen, der Miniaturen des Egbertkodex, höchstens der Schluß auf die Existenz einer solchen sehr nahe lag. Anschaulicher als Haseloffs komplizierte Ausführungen beweist die Richtigkeit seiner Behauptung eine Handschrift, die ihm wie Vöge unbekannt geblieben war, und die gleichsam die Probe aufs Exempel ergibt: Eine Vita sci. Oudalrici, von Berno von Reichenau verfaßt und Fridebold von St. Afra gewidmet. Das künstlerisch ausgestattete Exemplar in Wien[7]) ist als das eigentliche Widmungsexemplar anzusehen. So ist einerseits seine Reichenauer Entstehung

[7]) Hofbibl. Cod. 573. Die Hs. ist zugleich wertvoll als Beleg für die Beziehungen der Augsburger Kunst zu Reichenau, die auch auf Grund anderer Denkmäler zu konstatieren sind.

gesichert, und andrerseits zeigt ein Blick auf Initialschmuck, Bild und Schrift, daß die Handschrift ohne jeden Zweifel ein Werk eben jener Schule ist, die Vöge zuerst behandelt hat und die nun nicht mehr nach ihrem Bearbeiter als die »Vögesche«, sondern getrost als die Reichenauer bezeichnet werden darf.

Diese von Vöge bearbeitete Gruppe, die Liuthargruppe, bildet das letzte, jüngste Stadium der Reichenauer Schule unserer Epoche. Ihre historische Bedeutung liegt auf dekorativem Gebiete in einem energievollen Umgestalten und noch mehr in einem planmäßigen Ausscheiden alter Motive aus dem erdrückenden Motivenschatz der alamannischen Ornamentik, in malerischer Beziehung vor allem in der Aufstellung eines klaren, bequemen und unzweideutigen Modus für die Gestaltung der Komposition, Figurenbildung und Technik in dem zeitgemäßen Sinne. Daher der Eindruck des Neuen und Bedeutungsvollen in einigen hervorragenden Arbeiten der Frühzeit, daher aber auch die beispiellose Trockenheit und Zähigkeit der Tradition in den Durchschnittsarbeiten dieses Ateliers, das, wie kein anderes, mehrere Generationen hindurch imstande war, die erstarkenden Regungen eines kindlichen, aesthetischen Bedürfnisses bei Hof und Kirche zu befriedigen. Wie sehr auch diese letzte Etappe der Schule auf der Tradition fußt, ist zwar noch nicht eingehend untersucht, aber doch bereits klar geworden, indem die Ausführungen Haseloffs eben als Konsequenz zu der Lokalisierung dieser Arbeiten auf Reichenau führten. Ich will nur das eine betonen, daß selbst in den spätesten Arbeiten dieser Gruppe und in provinziellen Ablegern[8]) derselben wichtige Dinge, die den Habitus dieser Handschriften wesentlich mitbestimmen, sich zurückverfolgen lassen bis zu den Prachtwerken der St. Gallener Schule, die um die Wende des 9. und 10. Jahrhunderts — also hundert Jahre früher — entstanden sind. Nicht nur die Schrift erweist sich in jenen Arbeiten abhängig von diesen, sondern vor allem auch die Art der Verteilung der Schrift im Raume, die Wahl der Schriftgattungen in den Initien, Rubriken und im Übergang vom Initial zur laufenden Schrift des Textes. Späte Handschriften der st. gallischen Schule zeigen diesen Typus, der mit Sintrams Evangelium longum und seinen Verwandten zuerst auftritt,[9]) nicht mehr. Wir dürfen also schon jetzt sagen, daß wichtige Elemente der St. Gallener Schule in Reichenau eine Art Nachblüte erlebt haben.

Dieser Fall ist typisch für das Verhältnis der beiden Schulen zueinander während des ganzen 10. Jahrhunderts. Je weiter man, schritt-

[8]) Z. B. in der Mindener Handschriftengruppe, die Vöge, Repert. f. Kw. XVI. 1893, behandelt hat.

[9]) Hierüber s. unten.

weise, zurückgeht in der Betrachtung, desto kräftiger erklingen in den Reichenauer Arbeiten jene alten st. gallischen Noten, — freilich ohne darum irgendwie Veranlassung zu geben, jene Arbeiten der Reichenau streitig zu machen und sie etwa nach St. Gallen zu verlegen. Gerade die Arbeiten, die der Liuthargruppe zeitlich zunächst vorausgehen, sind mehr als alle übrigen auch durch äußere Merkmale für Reichenau gesichert; andrerseits zeigt sich, daß gerade die diesen Arbeiten gleichzeitigen Erzeugnisse der St. Gallener Schule — also die der mittleren und späteren Ottonenzeit — ihre alte Eigenart aufgeben, sodaß sie sich in gleicher Weise von den alten heimischen Vorbildern, wie von den zeitgenössischen Reichenauer Arbeiten entfernen.[10])

Diese Arbeiten, durch die auch der Trierer Egbertkodex erst seine feste Stellung in der Reichenauer Kunst erhält, und die in ihrer Gesamtheit die der Liuthargruppe zunächst vorausgehende Entwicklungsstufe auf der Reichenau repräsentieren, sind Prachthandschriften im großen

---

[10]) Vom Ende des 9. Jahrhunderts an und während des ganzen 10. Jahrhunderts beobachtet man deutlich, wie beide Schulen, auf einer gemeinsamen Grundlage beruhend (s. u.), auseinandergehen. Es ist deshalb unmöglich, etwa die Liuthargruppe nach St. Gallen zu verlegen. Die liturgischen Hinweise auf St. Gallen, die Beissel zu einer solchen Annahme geneigt machen, sind durch die engen Beziehungen der Klöster zueinander genügend zu erklären. Die einzige der Liuthargruppe verwandte Richtung in St. Gallen bilden die eng zusammengehörigen Missalien der Stiftsbibl. Codd. 338, 340, 341, 376, mit denen der Prudentius, Cod. 135, zusammengeht. Diese Gruppe, die ich nach dem signierten Codex 338, als Gotescalc-Gruppe bezeichne, steht in der Kompositionsweise, der Behandlung des Hintergrunds, und vor allem im Farbengeschmack dem Codex Egberti und den Frühwerken der Liuthargruppe nahe. Es herrscht eine ähnliche, weiche Palette: Violettrosa, Hellblau, Orange, mattes Grün und Bräunlich-Gelb. Aber alles ist flauer, verwaschener, wie in Reichenau. Innerhalb der Gruppe stehen sich der Prudentius und Cod. 376 in der Formensprache am nächsten. Im Cod. 340 sind die Farben kräftiger, stumpfer, dicker, als sonst. In dieser Gotescalcgruppe finden wir auch zuerst in St. Gallen eine planmäßige Verwendung der ausgebildeten Rankenornamentik. Aber man sieht auch hier den durchgreifenden Unterschied gegenüber den Reichenauer Formen. In Cod. 341 wirken ältere, karol. Elemente der Schule nach, die in den übrigen Arbeiten der Gruppe fast völlig abgestreift sind. Eine wichtige Übergangsstufe von dem ornamentalen Stile der Hartmuthandschriften zu dem der Gotescalcgruppe bildet der Cod. 342, dessen Initialen sich besonders eng an den Evangelienkodex in Besitz des Dr. Wings in Aachen anschließen, dessen Zugehörigkeit zur Schule keinem Zweifel unterliegen kann. Die merkwürdigen Randzeichnungen im Kanon des Cod. 342 sind erst nachträglich zugefügt und gehören bereits in den Kreis der Gotescalcgruppe. — Die spezifische Ornamentik der Liuthargruppe habe ich nur in 2 Hsn. gefunden, die als St. Gallisch bezeichnet werden können: Im Cod. 25. a. 14 der Stiftsbibl. zu St. Paul i. K., der aus liturgischen Gründen für St. Gallen in Anspruch zu nehmen ist, und in dem bekannten Lucan der Stiftsbibl. zu St. Gallen (Cod. 863). Ob diese Hsn. in Reichenau für St. Gallen gearbeitet sind oder in St. Gallen von einer reichenauisch geschulten Hand, ist nicht zu entscheiden.

Stile, deren künstlerische Bedeutung vorzüglich im Ornamentalen liegt. Unter diesem Gesichtspunkt wollen wir sie zuerst betrachten; sie erweisen sich hierin als das Beste, was die abendländische Kunst der Zeit geleistet hat. Um diese Gruppe von ihren Vorläufern und Nachfolgern in der Schule zu unterscheiden, bezeichnen wir sie nach der signierten Arbeit in Solothurn[11]) als die »Eburnantgruppe«.

In dem ornamentalen Stile dieser Gruppe stehen sich, trotz des gemeinsamen, deutlich erkennbaren Schulcharakters, vor allem zwei Richtungen einander gegenüber:[12]) Hier ein »Gewirr schlinggewächsartig sich ausausbreitender Arme«, die »nach außen drängend«, von gewissen Punkten des Initials oder der Fläche ausstrahlen; alles in leidenschaftlicher Bewegung; starke Betonung der vertikalen Richtung, keine Beziehung zu bestimmten Formen der Natur und der antiken oder karolingisch-antiquarischen Ornamentik; Gebilde, die getragen sind von einem starken organischen Empfinden, deren energischer Fluß das Auge sicher führt, und die hierin an manche Absichten des modernen Flächendekors erinnern. Dort dagegen als Grundform die symmetrisch, ruhig bewegte Ranke, mit schwacher Neigung zu spiralförmigen Einrollungen und ausgesprochener Vorliebe für vegetabilische Formen. Die erste Art ist das eigenste der gesamten ottonischen Kunst, durchaus geistiges Eigentum der Reichenauer Schule und lebt, utriert oder verknöchert, in gewissen Initialen der Liuthargruppe weiter. Die zweite Art steht auf dem Boden alter Traditionen und in enger verwandtschaftlicher Beziehung zu St. Gallen. Chronologisch erscheint sie als die ältere, aber im einzelnen Falle ist Vorsicht geboten, da beide Typen nebeneinander vorkommen, sodaß die Altersbestimmung nur symptomatisch zu nehmen ist und mehr für die betreffende Künstlergeneration, als für das ausgeführte Werk gilt. — Die schönste und reichste Arbeit, die diese zweite Richtung fast ausschließlich verfolgt und dem Gerhokodex am engsten verwandt ist, ist der bisherigen Forschung leider unbekannt geblieben: ein Evangelistar der Stadtbibliothek in Leipzig,[13]) mit vielen großen ganzseitigen Zierseiten und zahllosen prächtigen Initialen. Gerade diese Handschrift wird uns aber wichtig, weil sie ein vorgeheftetes, durch die Auszeichnung des hlg. Pelagius für Reichenau — oder Konstanz? — gesichertes Sakramentarfragment enthält, das uns in die Lage setzt, die Entwicklung der Schule nach rückwärts zu verfolgen.

---

[11]) Haseloff, a. a. O. S. 123. Die Verse bei Dümmler, Neues Archiv X, 344 und Delisle, Anciens Sacramentaires S. 191. — Das Sakramentar von St. Blasien im Stifte St. Paul i. K. steht dem Reichenauer Sakramentar in Florenz am nächsten.

[12]) Haseloff, S. 120f.

[13]) Kod. CXC. Auf dem Einband ein byzantinisches Elfenbeinrelief.

Die Eburnantgruppe ist bisher durchaus unter dem Gesichtspunkt des Neuen und Eigenartigen behandelt worden. Es ist daher zur Feststellung der Vorgeschichte der Schule wichtig, auch auf ihre Beziehungen zu den älteren Handschriften St. Gallens hinzuweisen.[14]) Bereits die koloristische Grundlage dieser Dekorationen läßt eine solche Beziehung erkennen; denn die charakteristische einseitige Bevorzugung der glänzend polierten Metalltöne des Goldes und Silbers, als der eigentlichen Leittöne in dem farbigen Gepränge ist ein Werk der St. Gallener Schule, wie es sich in gleicher Weise in keiner der großen westfränkischen Karolingerschulen findet, wenn auch von diesen, besonders von Tours und Corbie, starke Einflüsse auf St. Gallen ausgingen. Auch die Wahl der Farben, die zu den Metalltönen traten, ist die gleiche, wie in St. Gallen: Blau, Grün, Purpur, seltener ein mattes, trübes Gelb und Abstufungen von Lila und Violett. Dagegen ist die Musterung des Purpurgrundes durch selbständige und aus der Textilkunst entliehene Motive der Reichenau eigentümlich und mir in St. Gallen nicht begegnet.[15]) Durchaus an St. Gallen erinnert jedoch wieder die vornehme Wirkung des Goldes und Silbers auf dem reinen, weißen, schön bearbeiteten, aber nicht farbig gegebenen Pergamentgrunde.

Beachtet man die Einzelheiten dieser Ornamentik, so fällt zunächst der enge Zusammenhang mit St. Gallen in der Behandlung des Rahmenwerkes auf. Schon die Art und Weise, wie in diesen ottonischen Prachthandschriften der Reichenau die Ecken der Rahmen durch ausladendes Riemenwerk miteinander verflochten werden, wie dann weiter statt des viereckigen Rahmens eine Art Arkade gegeben wird, deren Rundbogen mit den Leisten wiederum durch ein kapitellartiges Riemenwerk verbunden ist, aus dem »Akroterienranken« herauswachsen, — all das findet man in älteren st. gallischen Gepflogenheiten.[16]) Auch die ornamentale Form dieses Riemenwerks mit den kurzen kammartigen Hörnern ist aus St. Gallen abzuleiten, und zwar nicht aus der dortigen Rahmen-, sondern aus der Initialornamentik. Es ist dies das Motiv des Riemenknotens, der als geschlossenes Gebilde, anfangs etwas zopfartig, in die Mitte der Initialfläche gesetzt wird: das herrschende Motiv der alten Grimalthandschriften,[17]) während bereits in den Arbeiten aus der Wende vom 9. zum 10. Jahr-

---

[14]) Vgl. Haseloff, a. a. O. S. 169. S. Rahn, a. a. o. S. 64, Anm. 134. Swarzenski, Regensburger Buchmalerei, S. 6, 116.

[15]) Nur einmal, im Folchartpsalter auf S. 337, ist etwas Ähnliches in St. Gallen zu finden.

[16]) Die reichsten Beispiele im Berner Prudentius (Cod. 264); im Psalterium aureum bei Rahn, Taf. 1, 7, 12.

[17]) Codd. 81, 82, 83 der Stiftsbibl.

hundert in St. Gallen der Knoten aufgelockert wird und sich netzartig über die Fläche ausbreitet,[18]) wie es in Reichenau niemals üblich wurde. Auch dieser Fall ist typisch für das Verhältnis der beiden Schulen zueinander, und es wird darauf noch zurückzukommen sein.

Die Betrachtung der Ornamente, welche in dieser Gruppe die laufende Füllung des Rahmenwerks bilden, ergibt einen Entwicklungsgang, welcher ein immer zunehmendes Hervortreten der Blattmotive in metallischer Ausführung auf Kosten mehr abstrakter Motive, wie des Maeanders und Schuppenmusters in buntfarbiger Ausführung erkennen läßt. Diese letztere Art war niemals in St. Gallen eingeführt und beruht auf einer künstlerischen Tradition der Reichenau, die den grundlegenden Unterschied der dortigen Schule gegenüber St. Gallen bildet. Jene anderen Motive entstammen dagegen ersichtlich der St. Gallener Schule[19]) und sind aus dieser auf die Reichenau übergangen.

Wie stark gerade in dieser Gruppe die eigentliche Initialornamentik zu einem selbständigen Ausdruck gelangte, ist bereits betont worden. Aber doch bietet St. Gallen wenigtens für die älteren, ruhigen rankenhaften Typen deutliche Parallelen.[20]) Von den übrigen, ausschlaggebenden Motiven ist aber nur eins direkt aus St. Gallen abzuleiten: das aus der Rahmenornamentik bereits bekannte, fest verknotete Riemenwerk. Es tritt hier auch noch in späten Handschriften — Sakramentare in St. Paul i. K. und in Florenz — in der alten zopfartigen, hängenden Weise der Grimalthandschriften auf. In der Regel ist aber seine Verwendung beschränkt auf die End- und Kreuzungspunkte der Initialstämme und dient so vor allem zur Verknüpfung des Initials mit dem Rahmen der Seite. Diese Art der Verwendung des — St. Gallischen! — Motivs ist wiederum spezifisch reichenauisch.

Eine Beziehung zu St. Gallen tritt ferner deutlich zutage in der Behandlung des eigentlichen Initialstammes. Ein bestimmter Rhythmus in der Bewegung des Buchstabengerüstes, eine Neigung zu gewissen schwungvollen Ausbiegungen und Wendungen in der Führung des Konturs, die dann auch in der Liuthargruppe weiterlebt, ist ganz und gar St. Gallisch.[21])

---

[18]) Hierüber s. unten.

[19]) Z. B. Maria-Einsiedeln, Stiftsbibl. Cod. 17. Wolfenbüttel, Cod. 17. 5. Aug. IV°, (Vita sci. Galli et Otthmari). Auch die technische Ausführung (Gold auf Pergamentgrund) stimmt in diesen St. Gallischen Arbeiten mit den Reichenauern überein.

[20]) Vgl. z. B. die Ranken des Präfationsblattes im Hornbacher Sakramentar mit denen auf S. 281 des Cod. 342 der Stiftsbibliothek.

[21]) Vgl. z. B. die Führung des Initialstammes beim L im Psalterium aureum (Rahn, Taf. 5) mit dem im Leipziger Evangelistar zu Mariä Geburt (Eburnantgruppe) und in der Münchener Cim. 58 (Liuthargruppe, Abb. 14 bei Vöge).

Für ältere Handschriften der Gruppe ist es dann charakteristisch, den Initialstamm zu spalten und nach dem Prinzip von Füllung und Rahmung zu schmücken. Auch von den hier verwandten Füllornamenten sind viele direkt in St. Gallen zu belegen: z. B. ein nebeneinanderherlaufendes Paar sich gegenseitig ausweichender Blattranken.[22]) Dagegen sind die in Deckfarben gegebenen breiten Blattfriese an dieser Stelle nicht aus St. Gallen, sondern aus einem touronischen Vorbild abzuleiten.[23]) Zu erwähnen ist schließlich, daß die beliebte schnörkelhafte Ausziehung der Enden des Initialstammes und all die kleinen pflanzlichen Motive, die sich aus den Enden des Rankenwerks entwickeln oder an dieses sich ansetzen, völlig gleich in den st. gallischen Arbeiten vorkommen, mit der bedeutungsvollen Ausnahme des pfeilförmigen Spitzblattes[24]) und eines großen, offenen Blattes,[25]) das an Stelle des Rankenwerks in die Initialfläche gesetzt wird.

Für die Anschauung von dem treibenden Leben der Schule gerade auf ornamental-dekorativem Gebiete in dieser Zeit sind von der größten Wichtigkeit einige Arbeiten, welche künstlerisch ausgestattet sind, aber ihrem ganzen Wesen nach nicht als Prachthandschriften anzusehen sind. Es sind bisher nur zwei von derartigen Arbeiten beachtet und in ihren Beziehungen zu der Eburnantgruppe erkannt worden.[26]) Dies sind die beiden Reichenauer Homiliare in Karlsruhe. In dem älteren von beiden, dem Cod. Aug. 84, herrscht das Riemenwerk in einer durchaus St. Gallischen Form noch vor. Nur an den Endpunkten desselben strahlen die freier bewegten, astartigen Gebilde des ausgesprochenen Reichenauer Typus bereits aus. Für die Genesis dieses Stils ist aber besonders ein S auf Bl. 125 wichtig, indem es fast genau ein Initial des St. Gallener Folchartpsalters[27]) reproduziert. Lehrreicher ist die zweite

[22]) Vgl. z. B. das I zur dritten Weihnachtsperikope im Gerhokodex mit dem zum ersten Kapitel des Othmarlebens in der genannten Hs. in Wolfenbüttel.

[23]) Diese Behauptung erscheint angesichts der starken Beziehungen von Tours zu St. Gallen vielleicht gewagt. Aber eine der wenigen Hsn., die diesen Dekor zeigen, das Leipziger Evangelistar, enthält vorgeheftete ältere Zierblätter (s. u.), die z. T. direkt aus einem touronischen Original kopiert sind.

[24]) Dieses ist erst spät in St. Gallen zu belegen; wohl unter Reichenauer Einfluß, z. B. im Hartker-Antifonar.

[25]) Immerhin darf bemerkt werden, daß wenigstens etwas Analoges sich gerade in den alten st. gallischen Grimalthsn. findet. Vgl. z. B. das bei Rahn, S. 2, abgeb. Initial aus Cod. 81 der Stiftsbibl. Häufiger findet man rosettenartige Bildungen in den Mitten der Initialflächen stehen.

[26]) S. v. Öchelhäuser, Die Miniaturen der Universitätsbibl. zu Heidelberg. I. S. 10 und 53 ff. Haseloff, a. a. O. S. 162 f. — Mehrere Aufnahmen stellte mir Haseloff freundlichst zur Verfügung.

[27]) Abb. bei Rahn, S. 24.

Handschrift, der Cod. Aug. 37. Er bietet eine Musterkarte der Reichenauer Ornamentik. Die Mehrzahl der Initialen steht dem St. Blasianer Sakramentar in St. Paul i. K. am nächsten. Sie repräsentieren den herrschenden und spezifischen Geschmack der Schule in dieser Zeit. Aber neben ihnen finden sich noch anders geartete Gebilde. So ist ein I auf Bl. 137 ganz in den einfacheren Formen älterer St. Gallener Arbeiten gehalten,[28]) und auf Bl. 147 findet man die in Wellenlinien oder Spiralen, absteigend oder konzentrisch bewegte Ranke in einer Form, die hier zwar unsicher, ohne rechten Schwung in der Bewegung auftritt, aber noch in bestimmten Bildungen der Liuthargruppe weiterlebt[29]) und gleichzeitig eine Reihe weiterer Handschriften auf Reichenau zu lokalisieren erlaubt. So vor allem eine patristische Handschrift der Wiener Hofbibliothek,[30]) an welche ein Sakramentar in Zürich,[31]) das in einem eingehefteten Doppelblatt bereits eine Hand der Liuthargruppe zeigt, direkt anzuschließen ist. In beiden Handschriften finden sich in den Initialen ziemlich primitive figürliche Darstellungen. Die Betonung des Rankencharakters führt diese Arbeiten wieder zusammen mit einem schönen Evangelienkodex in Stuttgart,[32]) dessen Reichenauer Entstehung freilich erst nach Betrachtung einer anderen Gruppe Reichenauer Prachthandschriften deutlich sein wird. Endlich sind hier zwei wichtige Handschriften zu nennen, welche aus der Meermannschen Bibliothek nach Berlin gekommen sind, — beide als Frühwerke oder Vorläufer der eigentlichen Eburnantgruppe zu betrachten. In der einen, einer Evangelienhandschrift[33]) mit Kanonesseiten und Zierblättern, herrscht die riemenartige Verknotung vor. Aber aus diesen geschlossenen Gebilden lösen sich einige weniger bewegte, fast geradlinige Züge, ähnlich, wie es sich in der eben genannten Stuttgarter Handschrift findet. Von den pflanzlichen Motiven fällt besonders eine etwa hülsenförmige Vergrößerung des Pfeilblattes auf. Diesem Motiv begegnet man nun ähnlich wieder in dem genannten Wiener Kodex. In der anderen Berliner Handschrift[34]) ist das Riemenwerk auf die Verknotungen des Rahmens und des Initialstammes beschränkt, während die Ornamentik der eigentlichen Initialfläche durch Rankenzweige mit stark pflanzlichem

---

[28]) Wenn man diesem Inital isoliert begegnen würde, würde man seine Entstehung entschieden nach St. Gallen verlegen! Vgl. das I zum Leben des hlg. Othmar im Cod. 562 der Stiftsbibl.

[29]) Z. B. in Vöges Hs. II. (Abb. 45.)

[30]) Cod. 677. Besonders ersichtlich das Initial auf Bl. 10 v.

[31]) Kantonalbibl. Cod. 75. S. v. Öchelhäuser, a. a. O. S. 16f. Haseloff, S. 159.

[32]) Kön. öff. Bibl. Cod. IV.[0] 1.

[33]) Kön. Bibl. Cod. Phill. 1648.

[34]) Cod. Phill. 1681.

Charakter gegeben wird. Beiden Arbeiten gemeinsam ist die Spaltung und Musterung des Initialstammes; in dieser Hinsicht erscheinen sie als wichtigste Vorläufer des Gerhokodex und des Leipziger Evangelistars.

All diese zuletzt genannten Handschriften sind als einzelne Werke nicht von der Bedeutung der bekannten Prachthandschriften dieses Kreises. Aber für die Erkenntnis der Entwicklung der Schule sind sie von größter Wichtigkeit. Sie führen in das noch gärende Leben der Schule hinein, zeigen, wie reich und vielseitig gerade auf ornamentalem Gebiete die Bestrebungen waren, und lehren zugleich die Meisterwerke als das Fazit dieser Bestrebungen begreifen. Sie sagen vor allem recht deutlich, daß es doch nicht nur an der Entwicklung unseres Auges und Geschmackes liegt, wenn wir die Leistungen gerade dieser Gruppe auf dem Gebiete der figürlichen Malerei tief unter ihre Leistungen auf ornamental-dekorativem Gebiete stellen, und daß es nicht ungerecht ist, wenn wir ihre ornamentale Formensprache naiv bewundern können, an ihren Malereien aber nur historisch interessiert sind. Aus diesen ornamentalen Gebilden vernimmt man, je mehr man sich in sie vertieft, ein Ringen nach künstlerischem Ausdruck von ganz hoher Energie, während für die figürlichen Leistungen der Schule, wenigstens in diesem Stadium, gerade das Gegenteil gilt. Es ist daher auch nicht als Zufall zu betrachten, wenn in dieser Gruppe von Prachthandschriften figürliche Darstellungen verhältnismäßig sehr selten sind.

Weiter zurück als bis zu dieser großen Familie ottonischer Arbeiten ist die Geschichte der Reichenauer Schule noch nicht verfolgt worden. Nur das von Gerbert bereits mit Arbeiten der Iburnantgruppe zusammengestellte Reichenauer Sakramentar in Wien[35]) hat in diesem Sinne Beachtung gefunden. Aber noch bei ihrem letzten Bearbeiter erscheint die künstlerische Stellung der Handschrift als völlig rätselhaft: ihr Stil wird als »ungewöhnlich und eigenartig« bezeichnet. Beides trifft nicht zu, und auch diese Arbeit ist ein festes Glied in der Kette, die von der ottonischen Zeit zur karolingischen hinüberführt.

Zunächst ist allerdings der stilistische Abstand des Wiener Sakramentars von den Werken der Eburnantgruppe ein großer. Jenes repräsentiert eben deutlich ein wesentlich früheres Stadium der Schule; aber es ist das künstlerische Erzeugnis einer früheren Generation von größter Bedeutung.

Dieser Zusammenhang mußte verborgen bleiben, da man das Bindeglied zwischen diesen beiden Etappen der Schule nicht kannte: Eine Gruppe von Prachthandschriften, die die Brücke bildet zwischen diesen scheinbaren Gegensätzen und die zugleich die Möglichkeit gibt, den

---

[35]) Hofbibl. Cod. 1815. v. Ochelhäuser S. 12, 53. Haseloff, S. 123, 169

Entwicklungsgang der Schule in Bild und Dekoration zurückzuverfolgen. Als Hauptwerke dieser Gruppe kann ich folgende Arbeiten nennen:

1. Evangelium Mathaei et Marci in Weimar, großh. Bibl.
2. Evangelium Lucae et Johannis in München.[36])
3. Evangelistar aus Weingarten in Fulda.[37])
4. Sakramentar von St. Alban in Mainz.[38])

Diese vier Handschriften sind Schwesterhandschriften in engstem Sinne; die ersten beiden bilden sogar Bände eines und desselben Kodex. Gemeinsam ist ihnen allen zunächst schon das große, fast quadratische Format und der eigentümliche Ton des ziemlich dicken Pergaments mit seiner sorgfältig bearbeiteten, aber nicht eigentlich geglätteten Oberfläche, die hierdurch einen mürben, oft sogar rauhen Charakter erhält. Dieses technische Merkmal ist darum wichtig, weil es den Gesamteindruck der Dekoration stark beeinflußt. Denn das Eigentümliche des Dekors liegt hier in einem konsequenten Ausscheiden der farbigen Elemente, sodaß aller Schmuck auf die eigentümliche Wirkung des Goldes und Silbers auf dem matten, etwas stumpfen Weiß des Pergamentes gestimmt ist. Nur das Minium der Zeichnung gelangt daneben noch zur Wirkung. Bei einer Betrachtung der ornamentalen Einzelformen beobachtet man, daß die erste Ausbildung der Reichenauer Rankenornamentik sich in diesen Handschriften vollzogen hat. Aus dem Charakter des alten St. Gallischen Riemenwerks heraus entstehen rankenartige Züge, deren verschlungener Lauf Gebilde ergibt, die die Grundform des St. Gallischen Riemenknotens immer wieder erkennen lassen. Charakteristisch ist dann weiter, daß die Ornamentik der Initialfläche noch streng symmetrisch aufgebaut ist und oft die Form eines staudenartigen Gebildes zeigt. Man erkennt auch hier mit Leichtigkeit den Zusammenhang mit gewissen St. Gallischen Typen.[39]) Dagegen fehlen die dort reich ausgebildeten blüten- und blattartigen Anhängsel. Die pflanzlichen Bildungen bestehen hier vielmehr in akanthusartigen, langen, gekerbten Blättern, die sich organisch durch eine Erweiterung des Konturs aus dem Ranken- und Riemenwerk entwickeln. Die eigentlichen Riemenknoten sind dabei auf den Stamm des Initials und die Bordüren beschränkt. — Eine besondere Eigentümlichkeit der genannten vier Hauptwerke der Gruppe ist eine sehr wirksame, völlig identische Behandlung von Initialstamm und Rahmenbordüre. Hier

---

[36]) Clm. 11019, c. p. 32. Swarzenski, a. a. O. S. 17, Anm. 19.

[37]) Landesbibl. Cod. A. a. 7.

[38]) Seminarbibl. S. Lamprecht, Initialornamantik, S. 27, Nr. 21.

[39]) Häufig in den Grimalthsn. (Abb. bei Rahn, S. 3, aus Cod. 81); besonders reich dann im Folchartpsalter. Man beachte hier die Verwandtschaft einer solchen »Staude« auf pag. 319 mit den »Pilzbäumen« der Liuthargruppe.

herrscht ein gleichmäßig angewandtes Schema: drei gleichbreite, nebeneinander herlaufende Parallelstreifen; die äußeren glatte, schmucklose Metallbänder, der Mittelstreif aus Ornamentfriesen mit durchlaufendem Motiv gebildet. Das herrschende Ornament ist hier das einfache geflochtene Zopfband in brauner Tinte auf dem Pergamentgrund, seltener ein Blattkyma oder eine einfache Wellenranke. Diese Ornamentfriese liegen kastenartig eingebettet zwischen den Riemenknoten, zu denen sich in bestimmten Intervallen die äußeren, rahmenden Metallbänder verflechten. An den Ecken und in der Mitte der Rahmenleisten, sowie an den Endpunkten des Initialstammes ist dieser Knoten reicher und größer als sonst, aber noch nicht so umfangreich, wie in den folgenden, ottonischen Prachtwerken. Gegenüber der St. Gallischen Form des Riemenknotens ist zu beachten, daß die kurzen »Hörner«, die aus diesen verflochtenen Riemen herauswachsen, hier oft einen ausgesprochen blattartigen Charakter annehmen.[40]) — Das ganze System bereitet die Verflechtung von Initial und Rahmen, wie es die späteren Arbeiten lieben, vor.

Über die Heimat dieser Gruppe in Reichenau kann kein Zweifel sein, wenn auch keine der eben behandelten Handschriften durch äußere Merkmale hierfür gesichert ist. Bereits ausschließlich vom Standpunkt der Dekoration und des Ornaments reihen sie sich so ungezwungen zwischen die bald zu besprechenden karolingischen und die bekannten ottonischen Arbeiten der Schule ein, daß jeder Zweifel ausgeschlossen ist. Völlige Gewißheit erlangt man aber, wenn man von den großen ganzseitigen Zierstücken, in denen die neuen künstlerischen Elemente dieser Gruppe vorzüglich zum Ausdruck kommen, absieht und die vielen kleineren Initialen betrachtet, die in den laufenden Text fast aller dieser Handschriften in großer Menge verstreut sind. Hier erkennt man sofort Typen einer durchaus anderen Art. Diese zweite, numerisch überwiegende Art ist nun aber völlig identisch mit den Initialen des für Reichenau gesicherten, bekannten Sakramentars in Wien, sodaß man von dieser Seite aus einen hinreichend festen Punkt gewinnt. Man sieht hieraus auch deutlich, wohin die Bestrebungen dieser Gruppe zielen: Sie stellt einem i. W. aus Tierformen und Riemenwerk bestehenden Ornamentsystem, wie es noch ausschließlich verwandt in der Wiener Handschrift, auf die kleineren Initialen im Texte beschränkt in den Arbeiten unserer Gruppe vorliegt, Typen entgegen, innerhalb derer sich die neuen Blatt- und Rankenformen entwickeln. Ihrer kunstgeschichtlichen Stellung entsprechend bezeichne ich diese Gruppe als »Übergangsgruppe«.

---

[40]) Die am weitesten entwickelte Vorstufe hierzu in St. Gallen bieten die Durchflechtungen der Säulen, die die Litanei des Folchartpsalters einrahmen.

Ehe wir den Stil dieser Arbeiten nach rückwärts verfolgen, empfiehlt es sich, einige Arbeiten zu betrachten, welche als Bindeglieder zwischen dieser Übergangsgruppe und der Eburnantgruppe aufzufassen und zu erklären sind. Als ein solches erweist sich zunächst die genannte Evangelienhandschrift in Stuttgart (Cod. IV. 1.). Auf Grund der ausgebildeten Rankenornamentik konnte ihr bereits eine Stelle in der Entwicklung der Schule angewiesen werden; aber in der Behandlung des Rahmenwerks und des Initialstammes steht sie noch ganz auf dem Boden unserer Übergangsgruppe. Das wichtigste Zeugnis dieser Art ist aber der sog. Codex Wittechindeus in Berlin,[41]) — vielleicht das reichste und anspruchsvollste Erzeugnis dieser Art und Kunstgattung, das somit als Reichenauer Arbeit in Anspruch zu nehmen ist. Die ornamentale und dekorative Ausstattung dieser Handschrift ist allerdings eine eigenartige. Aber alle Eigentümlichkeiten weisen gerade in ihrem Zusammentreffen so deutlich auf Reichenau, daß unsere Zuweisung als sicher angesehen werden darf.

Was am meisten die Erkenntnis des Zusammenhanges dieser Handschrift mit der oben zusammengestellten Gruppe erschweren mag, ist die durchgehend farbige Behandlung. Die Handschrift steht in dieser Hinsicht nach unserer heutigen Kenntnis der Denkmäler allein. Aber die Wahl und Zusammenstellung der Farben ist die gleiche, wie in den späteren ottonischen Arbeiten der Reichenau, und ein ernster Einwand darf hieraus nicht gemacht werden. Eine weitere Eigentümlichkeit ist die übertriebene Vorliebe für kleine, staubfädenartige Anhängsel, die an den Enden und Kreuzungen der »Ranken« sich ansetzen. Dieses Motiv findet sich, in gleicher Übertreibung, regelmäßig in St. Gallen, aber, wie bald zu zeigen ist, steht diese ganze Gruppe in stärkster Abhängkeit von St. Gallen und gerade die farbige Ausführung dieses Motives ist nicht St. Gallisch, sondern lebt in späteren Reichenauer Motiven weiter. Sieht man nun von diesem Motive und der durchgehend farbigen Behandlung ab, so treten uns nun bekannte reichenauer Züge an vielen Punkten hervor: es ist vor allem die Behandlung des Initialstammes und der Rahmen, die besonders in den Zierblättern zu Markus und Johannes völlig zusammengeht mit den Hauptwerken unserer Übergangsgruppe. Dagegen findet man bei Mathaeus und Lukas diese Beziehung auf den eigentlichen Intialkörper beschränkt. Die Blattranken aber, die sich hier über die Initialfläche ausbreiten, bedeuten innerhalb der Schule und jener Gruppe gegenüber ein Novum, für das jedoch bald eine Parallele nachzuweisen sein wird. Die Auflösung des alten St. Gallischen Motives des Riemenknotens ist hier beinahe vollzogen; aber die Herkunft dieser

[41]) K. Bibl. Cod. theol. lat. fol. 1. S. Swarzenski, a. a. O. S. 17, Anm. 15.

rankenartigen Züge klingt so deutlich durch, daß die Entstehung dieser wichtigen Arbeit nicht allzuweit von den oben zusammengestellten Arbeiten der Übergangsgruppe herabgerückt werden darf. Eine Verlegung in die Frühzeit Ottos d. Gr. dürfte das Richtige treffen.

Ein Werk dieser Richtung von annähernd gleicher Bedeutung ist mir nicht bekannt. Aber doch steht der Codex nicht allein; er findet gerade in den entscheidenden, fortschrittlichen Dingen, die ihn von der Übergangsgruppe unterscheiden, eine ganz enge Parallele in einem wiederum in Stuttgart liegenden Evangelienbuche.[42]) Der Reichenauer Charakter dieser Handschrift drängt sich dem Auge sofort auf, sodaß sie ihrerseits unsere Bestimmung des Wittechindeus bestätigen kann; denn was sie von diesem unterscheidet, ist kaum etwas anderes als das Fehlen der kleinen »Anhängsel« und der farbigen Behandlung. Völlig übereinstimmend selbst mit den im Wittechindeus am meisten von der Tradition entfernten Zierblättern zu Mathaeus und Lukas sind in ihr vor allem jene dort bemerkten »Blattranken«.

Wir verfolgen nun den Stil der Übergangsgruppe, aus der die Stuttgarter Handschriften und der Codex Wittechindeus abzuleiten waren, nach rückwärts. Hier ist zunächst daran zu erinnern, daß sich zwei verschiedene Typen der Ornamentik in ihr fanden, die sich meist mit einer fast schroffen Deutlichkeit voneinander abheben. In dem einen Typus, der oben kurz charakterisiert wurde, war eine fortschreitende Entwicklung zur Rankenornamentik zu erkennen, und Handschriften, wie der Codex Wittechindeus schlossen sich gerade an diese Richtung an. Der andere Typus fand sich fast nur in den kleineren Initialen des laufenden Textes; er bietet einer zurückblickenden Betrachtung die deutlichsten Hinweise, sodaß wir mit ihm beginnen. Als charakteristisch für diesen zweiten Typus betone ich eine starke Bewegung des Initialstamms, kaligraphische, schnörkelhafte Ausführung und das Zurücktreten pflanzlicher Motive. Auch ist das Prinzip von Füllung und Rahmung nicht konsequent durchgeführt. Nehmen Initialen dieser Art einen größeren Raum ein, so wird auch die Ausführung eine breitere, und eine Vorliebe für phantastische, bewegte Tierformen macht sich geltend.

Es ist nun bereits zum Zwecke der Lokalisierung der Übergangsgruppe vorweggenommen worden, daß diese beweglichen Initialen der zweiten Gattung sich völlig übereinstimmend finden in dem Reichenauer Sakramentar in Wien. Was aber diese Handschrift von den eigentlichen Arbeiten unserer Gruppe unterscheidet, ist das völlige Fehlen von Initialen der ersten, fortschrittlichen Art. Dieser einzige Unterschied ist aber

---

[42]) K. öff. Bibl. Cod. IV⁰. 32.

ausreichend, um das Verhältnis der Wiener Handschrift zu den Arbeiten der Übergangsgruppe genauer zu bestimmen. Denn wir sahen, daß gerade aus diesem neuen, früher charakterisierten Ornamenttypus der Übergangshandschriften sich die spätere, ottonische Ornamentik der Reichenau entwickelt, während die anderen, im Reichenauer Sakramentar in Wien noch ausschließlich verwandte Gattung bald völlig abstirbt. Dieses Sakramentar ist demnach zeitlich vor jene Handschriftengruppe zu setzen: in ihm herrscht eine Richtung noch ausschließlich, die in den anderen Arbeiten bereits auf ein geringeres Maß zurückgedrängt worden ist. Innerhalb der Übergangsgruppe steht dann das Mainzer Sakramentar dem Wiener Codex am nächsten, da in ihm allein noch Initialen jenes beweglichen Typus in größerem Umfange in den Zierseiten vorkommen, während sie in den übrigen Arbeiten der Gruppe auf die kleineren Initialen im laufenden Text beschränkt sind. Zwischen diese beiden Handschriften (Wien und Mainz) ist nun weiter ein sehr bedeutendes Sakramentar (aus Konstanz?) in Donaueschingen[43]) einzufügen, welches den engsten Verwandten des Wiener Sakramentars bildet, aber in einigen Initialen bereits die neuen, der Übergangsgruppe speziell eigentümlichen Typen verwendet. Nur das Fehlen von Zierseiten mit den charakteristischen Umrahmungen und die geringere Ausbildung und Verwendung der Blattformen unterscheidet sie von dieser.

Die Frage nach der Herkunft jenes zweiten, älteren, beweglichen Typus, wie er alleinherrschend in der Wiener Handschrift auftritt, läßt sich nun mit so bestimmter Klarheit beantworten, daß es fast verwunderlich erscheint, daß die Antwort nicht bereits früher gefunden wurde. Diese Ornamentik ist nämlich aufs engste verwandt mit einer bestimmten, großen Gruppe St. Gallischer Arbeiten. Und zwar handelt es sich hier nicht um eine Verwandtschaft oder Abhängigkeit im üblichen Sinne, sondern die Übereinstimmung ist eine solche, daß jeder Kenner der St. Gallischen Kunst eine Handschrift, wie das Wiener Sakramentar, für St. Gallen in Anspruch nehmen würde, wenn es nicht für Reichenau gesichert und durch so viele Dinge mit Arbeiten echt Reichenauer Art verbunden wäre. Wir scheinen also in ein Stadium gelangt zu sein, wo die künstlerische Scheidung der beiden Schulen versagt und es nur mehr möglich bleibt, von einem gemeinsamen Werk der beiden Schulen zu sprechen. Aber noch ist es nicht geboten, einen solchen Punkt anzunehmen.

Es ist nämlich eine ganz bestimmte Gruppe von St. Gallischen Arbeiten, deren Ornamentik in dem Wiener Sakramentar und den ihm

---

[43]) Fürstl. Bibl. Cod. 191. S. Delisle, a. a. O. S. 158.

hierin folgenden Handschriften auftritt. Diese St. Gallische Gruppe ist von Rahn deutlich herausgearbeitet worden und durch bezeichnete Werke auch zeitlich fixiert: es sind die Arbeiten der Grimalt-Epoche.[44]) Die St. Gallener Arbeiten dieses Typus sind also noch vor dem Beginn des letzten Viertels des 9. Jahrhunderts entstanden; das Reichenauer Sakramentar zeigt aber in der Schrift und in dem dekorativen Gepräge einen deutlich vorgerückten Typus und ist nicht vor die Wende vom 9. zum 10. Jahrhundert anzusetzen. Gerade in dieser Zwischenzeit hat sich aber in St. Gallen der folgenschwerste Umschwung vollzogen, der nicht nur die Meisterwerke der Schule entstehen ließ, sondern uns auch in die Lage setzt, deutlich zu verfolgen, in welcher Richtung die beiden Schwesterschulen auseinander gehen. Das ausschlaggebende Element in diesem Umschwunge ist eine weitgehende Rezeption von Motiven aus den Prachtwerken, die die Zeit Karls des Kahlen in den drei großen, westfränkischen Schulen von Tours, Corbie[45]) und Metz[46]) entstehen sah. Die maßgebenden Zeugnisse dieses Einflusses sind der Folchartpsalter und das Psalterium aureum.[47]) In diesen Meisterwerken der Schule leben allerdings noch viele Motive der Grimaltzeit weiter; aber die Bekanntschaft mit den westfränkischen Arbeiten entwickelte hier die indigenen und importierten Bestandteile dieser Ornamentik zu einer ganz anderen Beweglichkeit und Freiheit. Es ist vor allem ein Merkmal hervorzuheben, das diese späteren Handschriften St. Gallens von den früheren unterscheidet: die Art der Ausfüllung der vom Initialkörper umschriebenen Fläche. In den Grimalthandschriften werden zu diesem Zwecke fast ausschießlich zwei Motive verwandt: ein staudenartiges, stilisiertes Gewächs und der aus Riemenwerk gebildete, längliche, zopfartige Knoten. In den späteren St. Gallischen Arbeiten tritt das erste Motiv immer mehr zurück, der Riemenknoten verliert aber seinen geschlossenen, länglichen, zopfartigen Charakter; er hört auf als isoliertes Gebilde in der Fläche zu stehen und entwickelt sich zu einem die ganze von Initial umschriebene Fläche

---

44) S. Rahn, S. 3f.

45) Es sind vor allem die Initialen der Bibel in S. Paolo fuori le mure zu vergleichen. Die besten Abb. jetzt bei Venturi, Storia dell' arte ital. II. Die Art, wie im Psalt. aur. von pag. 233 an die Überschriften in Goldrustika auf einen Purpurstreif gestellt sind, findet sich völlig identisch z. B. in Paris, Bibl. Nat. Ms. lat. 1152.

46) Jahrb. d. k. preuß. Kunstsamml. 1902, XXIII, 96.

47) Beide Handschriften stehen sich stilistisch und paläographisch näher, als es nach Rahns Darstellung scheint. Der Stil der figürl. Malereien des Psalt. aur. ist entschieden abhängig von Corbie, wie vor allem die Gewandbehandlung zeigt. Innerhalb der St. Gallener Schule stehen am nächsten dem Psalt. aur. der Arat Cod. 250, dem Folchartpsalter die Zeichnungen auf pag. 349f. des Cod. 855 der Stiftsbibl.

gleichmäßig deckenden Netz oder Gitter. Im Folchartpsalter[48]) bemerkt man bereits etwas von dieser Tendenz, im Psalterium aureum treten bereits einige Initialen dieser Richtung auf[49]) und in den folgenden Handschriften ist dieser »neue« Stil völlig ausgebildet:

Sintrams Evangelium longum,[50])
Vita Sci. Galli et Othmari. Cod. St. Gall. 562,
IV Evangelia in Maria Einsiedeln. Cod. 17.

Dies ist das maßgebende Bild der St. Gallischen Ornamentik um die Wende vom 9. zum 10. Jahrhundert. Es ist mir aber nicht gelungen, eine Handschrift dieses Stils zu finden, die ihrer Provenienz oder Entstehung nach auf Reichenau weist, ebenso wenig, wie eine St. Gallische Arbeit dieser vorgerückten Zeit bekannt ist, in der die Ornamentik der Grimaltzeit noch so ungebrochen weiterlebt wie in dem Reichenauer Sakramentar oder den entsprechenden Typen der Übergangsgruppe. Dies ist also der Punkt, wo die beiden Schulen auseinandergehen.

Wie ist aber diese zeitliche Differenz bei dieser sachlichen Übereinstimmung zu erklären? Am natürlichsten doch wohl dadurch, daß wir das Auftreten dieses St. Gallischen Typus der Grimaltzeit auf Reichenau nicht erst in die Zeit verlegen, wo das Wiener Sakramentar entstand und in St. Gallen dieser Stil bereits überwunden war, sondern in eine frühere Zeit, wo eben in St. Gallen dieser Stil herrschend und aktuell war. Der »St. Gallische« Stil, wie ihn das Reichenauer Sakramentar in Wien zeigt, erweist sich als so sicher und kräftig, daß er nicht als ein plötzliches, imitierendes Aufgreifen einer älteren fremden Kunstrichtung erscheint, sondern als das Erzeugnis einer einheimischen und sicheren Gewöhnung. Dies bedeutet aber nichts anderes als die Annahme, daß vor dem Ende des 9. Jahrhunderts, wo beide Schulen sich voneinander zu sondern beginnen, dieser Stil in Reichenau und St. Gallen als ein gemeinsamer herrschte. Wenn sich also am dritten Ort Handschriften dieser Richtung finden,[51]) darf man diese nicht schlechthin als St. Gallisch bezeichnen, sondern die Möglichkeit ihrer Reichenauer Entstehung offen lassen. Es ist eben stets zu beachten, daß es doch nur auf einem Zufall beruht, wenn unser Urteil infolge der glücklichen Erhaltung der dortigen Bibliothek zugunsten St. Gallens beeinflußt ist, und daß diese Beeinflussung des Urteils auf Kosten Reichenaus erfolgt und mit den historischen Nachrichten nicht im Einklang steht. Nach diesen erscheint es

---

[48]) Besonders charakteristisch hierfür pag. 135.

[49]) Z. B. das bei Rahn, Taf. V, abgeb. L.

[50]) Stiftsbibl. Cod. 53. Abb. eines Initials Mon. Germ. SS. II. Taf. V.

[51]) Z. B. Stuttgart, Hofbibl. Cod. Patr. 57. München, Clm. 14386. Karlsruhe, Cod. A. XVI.

vielmehr, als ob gerade auf künstlerischem Gebiete Reichenau der gebende, St. Gallen der nehmende Teil war.[52])

Für eine derartige, schwesterlich verwandte Tätigkeit der beiden Schulen, die durch allgemeinere Erwägungen als hypothetisch nahegelegt wird, finden sich aber auch deutlich sprechende Denkmäler. Die wichtigste Arbeit dieser Art ist ein Psalterium im Stifte Göttweig[53]) (Östr.), ein Prachtwerk ersten Ranges, welches berechtigt ist, gleichwertig neben das Psalterium aureum und den Folchartpsalter gesetzt zu werden. Es ist diesen Handschriften etwa gleichzeitig zu datieren, aber Elemente der Grimaltzeit führen in ihr ein kräftigeres Dasein, als in jenen. Eine naivere Betrachtung würde die Entstehung der Handschrift gewiß nach St. Gallen verlegen. Aber die Handschrift enthält unter reich ornamentierten Arkaden eine Litanei, die aufs engste übereinstimmt mit den Heiligenanrufungen späterer Reichenauer Litaneien und ganz spezifische, seltene Lokalheilige der Reichenau so stark betont,[54]) daß ihre dortige Entstehung unter den gegebenen Voraussetzungen als sicher anzunehmen ist.

Eine weitere Arbeit des »St. Gallischen« Prachtstils, die ich für Reichenau in Anspruch nehmen muß, ist eine Evangelienhandschrift in München,[55]) — eine der schönsten Arbeiten der Zeit, deren ornamentaler Stil zwischen dem Psalterium aureum und Sintrams Evangelium longum und seinen Verwandten steht. Ihre Kanonesseiten sind eng verwandt dem St. Gallischen Evangelienbuch in Maria-Einsiedeln und einigen Reichenauer Evangelienhandschriften, von denen bisher nur der Weimaraner Kodex (Übergangsgruppe) zu erwähnen war. Der malerische Stil der Bilder macht die Verlegung dieser Münchener Handschrift nach Reichenau notwendig. Hierüber unten.

Ein drittes Meisterwerk dieser Art liegt in Paris, ein Evangelistar der Bibliothèque Nationale,[56]) dem frühen 10. Jahrhundert angehörig. Auch bei dieser Handschrift könnte man zwischen Reichenau und St. Gallen schwanken, wenn man nur die Ornamentik betrachtet. Aber das

---

[52]) Vor allem wichtig ist die bekannte Nachricht über die Berufung Reichenauer Maler nach St. Gallen gerade unter Grimalt. S. Neuwirth, a. a. O. S. 39f. v. Schlosser, Schriftquellen S. 140.

[53]) Cod. 30. S. Swarzenski, a. a. O. S. 17, Anm. 19.

[54]) Z. B. Valens, Senesius, Theopontus; dagegen vermißt man den in St. Gallen niemals fehlenden Othmar. So eng die Litanei des Codex mit den jüngeren Reichenauer Litaneien zusammengeht, so verschieden ist sie von den St. Gallischen, sowohl von der etwa gleichzeitigen des Folchartpsalters wie von denen der Gotescalcgruppe.

[55]) Clm. 22311, c. p. 51. Photographien bei Hofphotograph Teuffel, München (Nr. 2450—2458).

[56]) Ms. lat. 9453.

Gesamtbild, das die Handschrift in paläographischer Hinsicht und in der dekorativen Anlage der Schriftgattungen ergibt, rückt sie so nahe an die Arbeiten unserer Übergangsgruppe heran, daß wir schon darum ihre Reichenauer Entstehung annehmen können. Feinere Detailbeobachtungen bestätigen dies; z. B. die Sitte, einen leeren Raum innerhalb der Zeile durch zwei symmetrisch aus einer Vase herauswachsende horizontale Wellenranken zu füllen, — ein touronisches Motiv, das mir in dieser Verwendung nicht in St. Gallen, wohl aber in dem Evangelistar in Fulda, dem Sakramentar in Donaueschingen und anderen Reichenauer Arbeiten oft begegnet ist. Auch zeigt sich, daß unter den Initialen der Handschrift — und es finden sich derer in ihr gegen hundert! — einseitig solche Typen bevorzugt werden, welche noch in ottonischen Arbeiten der Reichenau weiterleben. Der Vergleich mit den in den Text verstreuten Initialen des Leipziger Evangelistars bietet hierfür die größte Ausbeute, während die spezifisch St. Gallischen Formen mit der netzartigen Überspannung der Fläche fast ganz fehlen.

Als eine vierte Arbeit dieser Richtung kann ich ein Benediktionale nennen, welches aus der Hamiltonbibliothek (Hamilton Sale May 23, 1889) in das Fitzwilliam-Museum[57]) gekommen ist. So sehr auch hier der allgemeine Charakter an St. Gallen erinnert, weisen doch allerhand feinere Merkmale auf Reichenau; vor allem erscheint hier zum ersten Male die Vorliebe für übermäßig schwere, dichte Verknotungen im Initialstamme in der charakteristischen, flächigen Weise der Reichenauer Prachtwerke der ottonischen Zeit. Die Handschrift gehört noch dem ersten Viertel des 10. Jahrhunderts an und scheint für Augsburg gearbeitet zu sein.

Von den eben genannten Arbeiten, welche den stärksten Niederschlag St. Gallener Kunst in Reichenau darstellen, sind die drei ersten vollendete Meisterwerke, die zu dem Besten gehören, was die Zeit auf diesem Gebiete geleistet hat. Wir können aber auch die ersten Anfänge dieser St. Gallisch beeinflußten Metallornamentik in Reichenau nachweisen. Als derartige erste Versuche stellen sich nämlich zwei Handschriften dar, die auf das allerengste zusammengehen, und von denen die eine in Fulda,[58]) die andere in Karlsruhe[59]) liegt. Für letztere ist die Reichenauer Provenienz gesichert; die andere stammt aus Weingarten, wo wir jedoch bereits eine andere Reichenauer Prachthandschrift gefunden haben. Beide Arbeiten gehören noch dem 9. Jahrhundert an; doch erweist sich das in

---

[57]) Ms. 27. S. Montague Rhodes James, A descriptive Catalogue of the Manuscripts in the Fitzwilliam Museum. Cambridge 1895, S. 65 f.

[58]) Landesbibl. Cod. A. a. 8. (IV Evangelia.)

[59]) Hofbibl. Cod. Aug. CCVII.

Fulda liegende Exemplar als das ältere, da seine Schrift sich einem bestimmten, älteren karolingischen Typus anschließt, der in St. Gallen und Reichenau eine Zeitlang geherrscht hat. Die Kanonesseiten stellen in beiden Handschriften eine direkte Vorstufe dar für diejenigen der Handschriften in Maria-Einsiedeln, Weimar und München (Clm. 22311). In ihnen, wie in der Initialornamentik, wird ausschließlich Metall ohne Farben verwandt und direkt auf den Pergamentgrund gestellt. Wie die Farben, sind auch die pflanzlichen Bestandteile aus dem ornamentalen System ausgeschaltet. Die Motive lassen sich unschwer in den St. Gallischen und Reichenauer Arbeiten des Grimalttypus nachweisen, aber das Ganze ist durchaus eigenartig und dabei so primitiv, unbeholfen und schwerfällig, daß in diesen Arbeiten wohl die ersten Anfänge der Reichenauer Metallornamentik gesehen werden dürfen.

So ist es durch eine lange Kette von Handschriften möglich geworden, einen bestimmten Ornamenttypus der für uns ausschlaggebenden »Übergangsgruppe«[60]) bis in die karolingische Zeit zurückzuverfolgen. Manches Denkmal ist dabei erwähnt worden, welches zunächst den Schein des Unwichtigen hat. Aber wer hier tiefer eindringen will, wird bald ihren Wert erkennen, indem sie bald älteres belegen, bald kommendes vorbereiten, und stets einige Züge für die Charakterzeichnung der Schulentwicklung ergeben. Aber auch jener andere Ornamenttypus, der im Wiener Sakramentar noch fehlt, aber in den Handschriften der eigentlichen Übergangsgruppe als ein in höherem Maße entwicklungsfähiger Bestandteil dem aus der Grimaltzeit stammenden »St. Gallischen« Typus gegenübertritt, ist seiner künstlerischen Herkunft nach noch zeitlich zurückzuverfolgen.

Dieser zweite Typus, der besonders dominierend in den Zierseiten auftritt, ist charakterisiert durch das ruhige, feste, fast unbewegte Gerüst des Initialstamms, der nach dem gleichen Schema behandelt wird, wie die abschließenden Rahmen der Bild- und Zierseiten und seinerseits eine feste Umrahmung bietet für die vom Initial beschriebene Fläche, auf der sich nun die weitere, fortschreitende Ausbildung der Ornamentik vollziehen konnte. In Rahmen und Initial wird die Stammleiste gespalten und nimmt ein einfaches, gereihtes Ornament mit fortlaufendem Typ auf, das kastenartig zwischen die Leisten eingeschoben wird. Diese Behandlung des Initialstammes läßt sich durch folgende Glieder bis in die karolingische Zeit zurückverfolgen.

---

[60]) Zuzuweisen sind der Gruppe noch Hsn. in Bamberg (Abb. bei Jäck), Stuttgart (Hofbibl. Cod. Patr. 62), ferner ein Sakramentarfragment in Berlin, dessen Rahmenornamentik ganz mit den oben zusammengestellten vier Hauptwerken dieser Gruppe zusammengeht. S. u.

1. Sakramentarfragment, vorgeheftet dem Evangelistar der Stadtbibliothek in Leipzig, dessen Zugehörigkeit zur Reichenauer Schule wir schon kennen (s. o. S. 393). Die reichen Initialligaturen dieses Teils stehen besonders nahe dem Codex Wittechindeus; nur fehlen noch alle pflanzlichen Elemente und fast jede Belebung der Initialfläche. Wichtig ist, daß einige Zierseiten dieses bedeutenden Fragments nach einer touronischen Vorlage kopiert sind. Bei der Betrachtung der figürlichen Malerei kommen wir auf die Handschrift zurück.

2. Karlsruhe, Cod. Aug. 64. Besonders wertvoll, da auch für diesen Kodex die Reichenauer Provenienz feststeht. Die Initialornamentik der Handschrift reiht sich ungezwungen zwischen die eben genannte und die folgende ein.

3. Paris, Bibl. Nat. Ms. lat. 10437: Eine Evangelienhandschrift, die noch im 9. Jahrhundert entstanden ist und deren Bildschmuck wegen seiner Beziehungen zur Adagruppe und zum Gerhocodex bereits in die kunstgeschichtliche Literatur eingeführt ist.[61]) Für unsere späteren Ausführungen hierüber ist es wichtig, ausdrücklich zu betonen, daß der Typus des Ornaments, ohne Rücksicht auf den bildlichen Schmuck zur Lokalisierung der Handschrift auf Reichenau führte.

Diese drei Handschriften erweisen sich in ihrer Ornamentik deutlich als Glieder einer Entwicklungsreihe. So deutlich sie aber unter sich zusammenhängen, so bestimmt heben sie sich von jenem anderen Typus ab, den die Reichenauer Schule mit der St. Gallischen teilt. Wir könnten sie demnach als Vertreter einer spezifisch reichenauischen Richtung bezeichnen, um so mehr, als die fortschrittliche Entwicklung der Schule — in der Übergangsgruppe — gerade im Anschluß an diese Richtung erfolgt. Wo liegt aber die künstlerische Quelle dieses, der »St. Gallischen« Richtung gegenüberstehenden[62]) Typus? Das älteste Glied dieser Reihe gibt auf diese Frage eine deutliche Antwort. Denn für die Initialornamentik dieser Pariser Handschrift gilt das gleiche, wie für ihren Bildstil: daß sie abhängig ist von jener großen, westfränkischen Schule, aus der die Adahandschrift hervorging und die als die bevorzugte Hoflieferantin[63]) der ganzen Frühzeit erscheint. Hierbei darf freilich nicht an die großen, vielgestaltigen und mannigfaltigen Initialen gedacht werden, die den

---

[61]) S. Haseloff, S. 125 f.

[62]) Natürlich findet man auch gelegentlich in St. Gallen Bildungen, die diesem Reichenauer Typus verwandt sind: z. B. im Cod. 569 der Stiftsbibl.

[63]) Den bekannten Arbeiten der Gruppe, die dokumentarisch (Dagulfpsalter) oder traditionell mit dem Hofe zusammenhängen, sind hinzuzufügen der Psalter der Bibl. Nationale, Ms. lat. 13159 und der Psalter der Angilberga von 827 in der Bibl. Com. zu Piacenza (aus S. Sisto), die beide in den weiteren Kreis der Schule gehören.

reichsten Schmuck dieser berühmten karolingischen Arbeiten bilden. Blickt man aber auf die kleineren, anspruchslosen Gebilde, wie z. B. ein M auf Bl. 78 im Soissons-Evangeliar, so ist der Zusammenhang offensichtlich. Auch eine Behandlung der Säulen in den Kanonesseiten, in der Art, wie sie sich z. B. im Harleianus (2788) auf Bl. 7 findet, hat vorbildlich auf Initial- und Rahmenornamentik der Schule bis auf die Übergangsgruppe gewirkt.

(Schluß folgt.)

Über die Proportionsgesetze des menschlichen Körpers auf Grund von Dürers Proportionslehre.

Von **Constantin Winterberg.**

(Schluß.)

Vierte Gruppe.

Die beiden Typen der 4. Gruppe entsprechen wie die Männer jede in anderer Weise dem Maximum der Schlankheit. — Typus 5 ist auch hier der vollere, welcher bei größerer Rumpflänge alle Teile mehr nach aufwärts verlegt als Typus 8, der größere und schmalere von beiden, mit dem Minimum von Kopf- und Rumpf- und dem Maximum der Halslänge. — Gegen die vorherige Gruppe unterscheidet sich die vorliegende nicht sowohl durch Veränderung des anatomischen Teilverhältnisses in m', als abgesehen von der Kopfverkürzung, durch Heraufschiebung des oberen Becken- und untern Rippenrandes, sowie durch längere Unterschenkel (Abstand qz). Die Maße eo und oz geben dagegen kein sicheres Kriterium, insofern als Typus 4 darin zwischen beiden Typen dieser Gruppe in der Mitte steht.

I. Typus 5.

a) Längen.

In welchem Sinne sich der weibliche Typus 5 als Extrem darstellt, ist bereits angedeutet. Wie beim Manne läßt sich für die Frau die Entstehung am Typus 4 des 1. Buches durch geringe Transformation ins Vollere oder Kräftigere, zunächst in den Quermaßen und daraufhin in den Längen leicht nachweisen. Wie beim Manne ist bei der Frau gegen das 1. Buch der Kopf um ca. 3 p. verlängert, der anatomische Teilpunkt m' dagegen kaum verschoben (zwischen 1—2 p. tiefer gelegt), ebenso wie die Rumpflänge eo und der Scheitelabstand ao nur innerhalb eines pars sich unterscheiden. Auch die Lage von e und i kann mit hinreichender Genauigkeit als in beiden Fällen identisch betrachtet werden. Dagegen schiebt sich der Nabel und obere Beckenrand um ein

ziemliches Stück nach aufwärts, zugleich damit auch *q*, so daß der Abstand beider vom letzteren nahezu unverändert bleibt. Das Charakteristische liegt jedoch in der Verschiebung von *n* bis in die Körpermitte, nach Tab. durch die Relation ausgedrückt

$$an = nz$$

als einziger Fall, wo unter den Frauen die Körpermitte eine anatomische Bedeutung hat. Charakteristisch außerdem insofern, als dadurch angedeutet ist, bis zu welchem Extrem nach Dürers Erfahrung bei der Frau in dieser Hinsicht gegangen werden darf, ohne gegen die Naturgesetze zu verstoßen: nicht weiter also, als unter sonst normalen Umständen, bis zum mittleren Teilverhältnis der männlichen Körperaxe durch den entsprechenden Punkt *n* (»auf der Scham«), als welches man die Koinzidenz von *n* und *C* im allgemeinen bezeichnen kann, während im extremsten Falle dem ersten Buche gemäß das untere Rumpfende mit der Körpermitte genau, nach dem zweiten Buche wenigstens näherungsweise koinzidieren durfte. Auch in den übrigen Relationen der Tabelle findet sich das zur Charakteristik dieses Falles Bemerkte weiter bestätigt. Das Minimum des Abstands *ae* ergibt sich unmittelbar aus der zweiten. Ebenso liegt in den beiden nächstfolgenden die entsprechend hohe Lage der Punkte *f* und *g* angedeutet, welcher somit auch für die übrigen Brustpunkte gilt.[46]) Auf die hohe Lage von *q* läßt demgemäß die Bestimmung von *fq* als Doppeltes des Abstandes *ab'* schließen. Entsprechendes findet sich zunächst bezüglich der Lage von *m* (Anmerk. 1), demgemäß auch von *m'* und somit von *k*, dessen Abstand vom Kinn nach Tab. ebenso groß ist, wie der von *m'* und *q*. Von *k* ist wiederum auf *i* zu schließen, demgemäß die Bestimmung von *o* Analoges auch für diesen Punkt gestattet.

Bezüglich der Arme ergibt der fernere Vergleich die Gesamtlänge, ebenso die Länge ωω zwar etwas kürzer als im ersten Buche, doch letzteres Maß auch so noch größer (1 p.) als die Körperlänge. Charakteristisch ist, daß die Länge *ak'* zwar mit *en* übereinstimmt, jedoch nicht beide Enden aufeinanderfallen, sondern die Armpunkte um 8 p. tiefer rücken, sodaß, wie bereits unter dem Text bemerkt, *k'* mit *n'* gleich hoch liegt. Außerdem ist die Relation, welche den Unterarm mit *df*

[46]) Über die Lage von α fehlt allerdings bei Dürer die bezügliche Angabe. Daß die Linie αα wie beim Manne mit *e* koinzidiere, ist deshalb nicht wohl anzunehmen, weil in der betreffenden Zeichnung die Höhe der Handwurzel bei herabhängenden Armen als mit *n'* = Ende der Scham gleich hoch dargestellt ist, demgemäß sodann die Höhe des qu. Punkts α oder der Linie αα um 8 p. oder um den Abstand *nn'* unterhalb von *e* zu liegen käme. Unter dieser Annahme sind die auf die Armverhältnisse bezüglichen Relationen aufgestellt worden, wobei zu bemerken bleibt, daß α selber demzufolge erst ermittelt werden kann, nachdem zuvor, wie ebenda angegeben, die Lage von *k'* bestimmt worden ist.

gleichsetzt, von Interesse, sofern die Verhältnisse den unmittelbaren Vergleich durch Anlegen des Arms gestatten, welches bei den beiden andern in praxi weniger gut von statten gehen dürfte. Auffallend ist überdies, daß trotz der Kleinheit des Kopfs die Handlänge in beiden Typen dieser Gruppe nicht mehr die des Gesichts erreicht, indem nicht diese sondern die Schädelhöhe bis zu einem Minimum herabsinkt.

Bezüglich der der Unterarmlänge gleichen Füße findet sich die Basis $\overline{\omega\omega}$ trotz der Verkürzung der letzteren dennoch infolge größeren Abstandes $p'p'$ gegen Typus 4 des ersten Buches etwas länger. Ihre Bestimmung stellt sich zu der des nächsten und ebenso zu der des dieser Gruppe am nächsten verwandten Typus 4 nur als unwesentliche Modifikation dar.

b) Quermaße.

1. Dicken.

Die Kopfverhältnisse unterscheiden sich von denen im ersten Buche nur wenig, insbesondere ist die Bestimmung des Maximums zu $\frac{9}{10}$ der Kopflänge wohl auch sonst in der Natur vorherrschend. Nur in den Rumpfteilen sind die Dicken etwas verstärkt, wodurch die Umrißlinie der Rückseite kräftigeren Schwung erhält. Von den Bestimmungen der Tabelle ist am einfachsten die der Brustlänge gleiche Brusttiefe, während die übrigen sich nur als Bruchteile korrespondierender Längen ergeben: nur das Maximum der Gesäßtiefe in m' stellt sich genau wie im vorigen Falle als Doppeltes von km' dar. Von den danach proportionierten übrigen Maßen lassen insbesondere die Dicken der untern Extremität dies aus den Bestimmungen der Tabelle hinreichend verfolgen; dabei fällt die Übereinstimmung der Dicke am Wadenende mit der des Halses auf: man möchte sie für zufällig halten, wenn nicht entsprechendes sich auch in den Breiten wiederholte. Auch die Bestimmungen der obern Extremität bieten in diesem Falle hinreichenden Anhalt zur Beurteilung des proportionalen Verlaufs, obgleich das Maximum sich nur als Bruchteil der Brustwarzenhöhe auf einfache Art darstellen läßt, indem gegen Typus 4 des ersten Buches die Oberarmdicken, jedoch nur diese, bedeutend verstärkt und die Umrißlinien kräftiger geschwungen sind.

2. Breiten.

Kopf und Gesicht sind nur um ein Minimum schmaler als im ersten Buche Typus 4, die der Höhe des Halses gleiche Breite dagegen stärker, sodaß sich darin schon die Erweiterung der Umrißkurve auch in Vorderansicht angedeutet findet. Von den Rumpfmaßen ist die Schulterbreite gegen Typus 4 des ersten Buches nur um 2 p. vergrößert, die Rippenbreite sogar um mehrere partes schmaler, die des Gesäßes relativ viel stärker, wodurch sich in der Tat das über den Kontur Gesagte bestätigt.

Auch ergibt sich danach, daß nicht mehr wie in den vorherigen Fällen Typus 7a und b die Schulter-, sondern die Gesäßbreite das Maximum der Quermaße repräsentiert. Ihre geringere Wichtigkeit findet sich übrigens in Tab. schon durch die bloß interpolatorische Bestimmung bestätigt, welches allerdings auch hinsichtlich der Gesäßbreite der Fall ist. Charakteristisch ist offenbar die dem Abstand $p'p'$ gleiche Rippenbreite,[47]) welche zugleich von $\alpha\alpha$ nur um 1 p. differiert, und dadurch den eigenartigen Charakter des Umrisses bedingt.

Wie bei den Dicken lassen sich die nach den vorstehenden proportionierten übrigen Breitenverhältnisse leichter als in den nächstvorhergegangenen Fällen übersehen. Die relative Schmalheit in den Teilen der unteren Extremität zeigt besonders die Bestimmung von Knie- und Wadenbreite; auch in der obern finden sich wesentlich bekannte Relationen.

Typus 5 ist nach dem Gesagten eine Umarbeitung von Typus 4 des ersten Buchs ins Schwung- und Kraftvollere, erzeugt insbesondere durch Verstärkung der Rumpfmaxima und entsprechende Modifizierung der übrigen Teile.

II. Typus 8.

a) Längen.

Der Kopf erreicht hier nahezu $\frac{1}{9}$ der Körperlänge, also das Minimum des 2. entspricht darin dem der 3. Gruppe des ersten Buches. Typus 8 ist wie der korrespondierende männliche zwar als der schmalste aber nicht auch der alancierteste charakterisiert, wonach sich die entsprechenden Modifikationen in den Längenmaßen erklären. Zunächst ist der Teilpunkt m' gegen den vorherigen um 12 p. tiefer gerückt, was indessen weniger charakteristisch ist, als die damit zusammenhängende Verschiebung von n. Während nämlich Typus 5 sich als extremster Fall kennzeichnete, indem nur hier der bezeichnete Punkt bis zur Körpermitte hinaufrückte, so liegt im vorliegenden Falle, zwar als dem jener zunächst stehenden derselbe doch schon wieder tiefer, welches denn auch in der dafür charakteristischen Relation der Tabelle:

$$b^*n = nz$$

Ausdruck findet. Die bis b^* gerechnete Schädelhöhe ist nach Tab. wie die Kopflänge selber ein Minimum. Trotzdem ist hier der Abstand des Punktes e vom Scheitel größer als im vorigen Falle und stellt sich nach Tab. der Rippenkorblänge gleich, sodaß der Hals dabei eine Länge erhält, welche lebhaft an die blonden Töchter Albions erinnert.

---

[47]) Eine Unvollständigkeit besteht wie beim Manne auch hier durch das Fehlen der Rückseite.

Durch dieses, im Vergleich zu *n* und *o* relativ starke Herabrücken von *e* erreicht die Rumpflänge *eo* ein Minimum, welches sogar noch unter das mittlere männliche Rumpfmaß sinkt, während sich die Verkürzung der Brustpartie eben dadurch erklärt, da der Scheitelabstand von *f* und *g* sich nur unmerklich ändert.[48]) Im Anschluß an das Herabrücken von *m'* liegt ferner auch der obere Beckenrand resp. Nabel hier tiefer als im vorigen Falle, das Teilverhältnis der Körperlänge ist sogar dem Maximum näher als dem Minimum, indem sich dafür nahezu 2 : 3 ergibt. Ebenso ist auch *q* entsprechend tiefer gerückt, wenn auch nur um die Hälfte der Verschiebung von *m'*. Wie man sieht, erstrecken sich die Veränderungen mehr oder weniger auf alle Teile, woher es sich dann wohl erklärt, daß in Tab. einzelne besonders bezeichnende Relationen außer der vorstehenden nicht vorhanden sind, ja sogar einige wie die Kniemitte sich erst mit Hülfe der Armteile festlegen lassen. — Bezüglich dieser ist zu bemerken, daß außer Kopf und Rumpf auch die Länge ωω, sodann auch die Handlänge selber Minima sind, ebendies gilt von der Basis $\overline{\omega}\,\overline{\omega}$ sowie der Fußlänge selber, obgleich aus den Bestimmungen der Tabelle nur die Kürze der Hand, deren drei auf die Strecke *b'n* gehen sollen, unmittelbar, die der Basis $\overline{\omega}\,\omega$ indirekt durch Vergleich mit der Bestimmung des vorherigen Typus hervorgeht.

b) Quermaße.

1. Dicken.

Die Veränderungen der Kopfmaße sind gegen den vorherigen Fall natürlich sehr gering. Die hier der Gesichtshöhe *b*d* gleiche Gesichtstiefe bleibt sogar unverändert, der Hals dagegen nicht nur länger, sondern auch dünner als dort. — Von den Rumpfmaßen sind ebenso Brust- und Bauchtiefe den vorherigen analog: jene als in *b'* stattfindend durch die halbe Länge *b'm'* dargestellt, letztere der Gesichtstiefe anstatt wie in andern Fällen der Kopftiefe gleich, welche letztere nur der Dicke in *o* entspricht. Die Gesäßtiefe findet sich dagegen interpolatorisch in Tab. angegeben. Die übrigen nach den genannten proportionierten Dicken lassen sich wie im vorigen Falle leicht übersehen; bezüglich der unteren Extremität gibt dabei die Bestimmung der Wadendicke den besten Anhalt, ebenso in der obern, die dem vorigen Falle ähnliche Bestimmung des Oberarmmaximums und der Handdicke.

---

[48]) Auch hier fehlt a. a. O. die bezügliche Angabe über die Lage der Oberarmknorren-Centra αα. Es kann aber nach der Zeichnung kein Zweifel darüber sein, daß sie mit *e* gleich hoch liegen sollen, jedenfalls nicht tiefer, wie schon aus der Halslänge hervorgeht.

2. Breiten.

Wie die Dicke, stimmt auch die Breite des Gesichts mit der korrespondierenden von Typus 5 überein, was auf relativ geringe Veränderung von Kopf- und Halsbreite hinweist. Die Bestimmung jener als Hälfte von *ae* offenbart den minimalen Wert dieser Größe im vorliegenden Falle. Der quadratische Querschnitt des Halses kommt hier nur ausnahmsweise vor. — Von den Rumpfbreiten vermindern sich am stärksten natürlich die beiden Maxima: Schulter- und Gesäßbreite, jene wird auch hier vom Maximo der Gesäßbreite, am unteren Rumpfende, zwar nur um 1 p. übertroffen. Rippen- und Weichenbreite zeigen gegen Typus 5 nur wenige partes Abnahme, während der Brustwarzenabstand im Gegensatz dazu sich sogar um ein beträchtliches erweitert, und nach Tab. dem Maximum der Brusttiefe gleichkommt. Von den Bestimmungen der Tabelle zeigen die der Rippenbreite des vorliegenden und des vorigen Falles volle Übereinstimmung, begründet in der Ähnlichkeit der allgemeinen Verhältnisse: am meisten charakteristisch ist jedoch offenbar die des hier erst am Rumpfende stattfindenden Maximums der Gesäßbreite, welche demgemäß mit der von da gezählten Oberschenkellänge ein volles Quadrat umschließen würde, während in allen früheren Fällen stets ein liegendes Rechteck resultierte. — Die übrigen Breiten proportionieren sich nach den genannten, wie in diesem Falle auch die Bestimmungen der Tabelle ohne Schwierigkeit, in der unteren Extremität insbesondere die der Waden- und Fußknöchelbreite ersichtlich werden, während in der oberen die meisten Maße interpolatorisch bestimmt, das gleiche nur aus den korrespondierenden Dicken zu schließen gestatten.

Aus dem Gesagten sind wenigstens in den Hauptverhältnissen die Grenzen der Schmalheit deutlich bezeichnet, bis zu denen nach Dürer noch gegangen werden darf, ohne ins Übertriebene zu geraten. Wie man sieht, hat er sein Extrem bei beiden Geschlechtern gegen das 1. Buch erheblich herabgestimmt, sodaß man annehmen möchte, diese letzteren stammten aus einer späteren, gereifteren Entwicklungsperiode. Diese minimalen Quermaße setzen jedoch, was wichtig ist, nicht gleichzeitig Extreme in den Vertikalverhältnissen voraus, sondern beschränken sich auf das Minimum von Kopf-, Rumpf- und die vorgenannten Längenmaße der Extremitäten.

Resultat.

Dürers Messungen beschränken sich wesentlich auf Erwachsene. Die noch unfertigen Knabenbildungen und die den verschiedenen Altersstufen entsprechenden Wachstumsbedingungen kommen a. a. O. nicht in Betracht. Im übrigen kennzeichnen sich seine Messungen jedoch durch ihren großen Umfang: von den Extremen der Natur und sogar noch über

sie hinweg werden die am meisten charakteristischen Formen vom Bäurisch-Schwerfälligen zum Leichtgebauten, vom kurz- untersetzten zum hoch und schmal aufgeschossenen, schlanken, vom schmächtigen zum kraftvoll-athletischen Typus in einer Reihe korrespondierender, beide Geschlechter umfassender Beispiele dargestellt. Zwischen dem Maximum der Körperfülle und dem dann folgenden, sich am meisten ihm nähernden, niedern, untersetzten Typus 2 des 2. Buches bleibt allerdings ein großer Sprung; ebenso wie zwischen den beiden Repräsentanten dieses letzteren und dem nächstfolgenden jedenfalls hochgebauten Typus: wobei freilich, wie anfangs bemerkt, das Urteil dadurch erschwert wird, daß Dürer es unterlassen hat, die absolute Körpergröße numerisch anzugeben. Obgleich es nun schon a priori in der Aufgabe des Malers liegt, mehr auf das Charakteristische als auf das Schöne den Nachdruck zu legen, so dürfte sich gleichwohl die auffallende Bevorzugung des Überschlanken bei Dürer nicht sowohl durch das Streben nach individueller Charakteristik als vielmehr durch die damals mangelnden ästhetischen Grundbegriffe erklären, einer Zeit, die noch ganz in den mittelalterlichen Anschauungen lebt, deren Eigentümlichkeiten besonders in den Malereien der Altkölner Schule wiederklingen. Von diesen war auch Dürer als echtes Kind seiner Zeit gewiß noch mehr oder weniger befangen. Wenigstens scheint es fast wie Absicht, daß er den Typus 1 als einzigen Repräsentanten der — allerdings übertriebenen — Körperfülle voranstellt, den andern schmälern gegenüber, um den Gegensatz von ‚Häßlich' und ‚Schön' auch dem weniger Feinfühlenden zum Bewußtsein zu bringen.

Wirkliche Naturmodelle liegen, wie aus dem vorherigen genügend zu ersehen, den Resultaten Dürers wohl kaum zugrunde. Die der Wirklichkeit entsprechenden Gesetze werden im Gegenteil durch die mannigfachsten Abstraktionen ins Ideale übertragen. In beiden Büchern herrscht darin die größte Verschiedenheit. Im ersten ist der Eindruck eines gewissen Schematismus nicht abzuweisen, demgemäß sich die Figuren beinahe »architektonisch« zu konstruieren scheinen. Dagegen hat man im zweiten zwar auch die Empfindung eines wohl in allen seinen Teilen streng durchgeführten, jedoch nur indirekt zu tage tretenden »organischen« Gesetzes. Gleichwohl ist das letztere im Detail strenger und logischer durchgeführt als das des 1. Buches, wo nicht einmal das gleiche Prinzip in allen Teilen strikte festgehalten wurde. Alles dies, und sogar eben die weniger fließenden viel trockener und schematischer behandelten Umrißlinien scheinen, wie bemerkt, auf eine frühere Entwicklungsstufe des Meisters hinzudeuten.

Obgleich ferner weder a. a. O. noch sonst bei Dürer über den Modus seines Verfahrens näheres verlautet, so wird doch über die bereits ein-

leitend angedeutete Auffassung wohl kaum ein Zweifel sein, daß er bei seinen Messungen resp. praktischen Beobachtungen und danach gemachten Abstraktionen vom Skelett ausgeht und, nachdem die Hauptpunkte desselben festgelegt, die wichtigen Konturen der Oberfläche wahrscheinlich nachträglich mit der Feder frei ergänzt wurden, wobei die Unterschiede in der Behandlung beider Bücher sich in der angegebenen Art naturgemäß motivieren. Auch würde sich der Umstand, daß außer Fig. 1 die männlichen Figuren im allgemeinen den Eindruck des allzu Schmächtigen machen, dadurch in ungesuchter Weise erklären. Beidemale zeigen die Figuren unter sich den gleichen, vorher charakteristischen Stil: im 1. Buche, mehr trocken und schematisch, während sich im 2. jene schnörkelhafte Behandlung kundgibt, für welche nicht sowohl die Natur als die deutschen Miniaturen des Mittelalters das Vorbild geliefert zu haben scheinen. Nach dieser Annahme würde sich denn auch die übertriebene Rigorosität erklären, womit bis auf Bruchteile eines pars einzelne Punkte festgelegt werden und zugleich die Wiederkehr gewisser Eigentümlichkeiten begreiflich machen, welche diesen Typen bei aller Verschiedenheit doch eine Art Familienähnlichkeit verleihen. Dazu gehört z. B. außer der in beiden Büchern festgehaltenen Dreiteilung der vom obern Stirnrand gezählten Gesichtslänge, durch oberen Augenrand und Nasenwurzel, das meist zu hoch heraufgezogene Schulterfleisch, namentlich bei Frauen, wie bei jemand, der nie andere als bekleidete Frauengestalten sah, so daß von vorn der Hals oft schildkrötenhaft dazwischen steckt (vgl. weiblichen Typus 1 ersten Buches.) Bei den Frauen fällt ferner auf der scharfe Winkel, welchen infolge übertriebener Breitenmaße am Übergang vom Rippen- zum Beckenrande die Konturlinie bildet, welches in der Natur normaler Bildungen nicht vorkommen kann. Auch daß von Knie und Waden letzteren durchgehends die stärkeren Querdimensionen gegeben sind, da es sich in der Natur, bei den weiblichen Bildungen wenigstens, eher umgekehrt verhält. Alles dies scheint auf eine mehr oder weniger schematische Behandlung der nicht zum Skelett gehörigen Körperteile hinzudeuten, welche auch in den folgenden kritischen Bemerkungen ihre Bestätigung findet.

Vor allem fehlt es beiden Büchern an nach allen Richtungen harmonisch durchgebildeten Figuren; jede verrät bald mehr bald weniger nach dieser oder jener Seite ein gewisses Zuviel oder Zuwenig. In dem Bestreben, scharf zu charakterisieren, geht Dürer meist zu weit. Vielleicht am besten charakterisiert als Ausdruck des Kraftvoll-Elancierten ist Typus 7, obgleich auch da wieder einzelnes, z. B. die auffallende Verkürzung des Beckens, abgesehen von den allen gemeinsamen Eigentümlichkeiten, frappiert. Von den Frauen ist bereits einiges darauf Bezügliche

angedeutet. Relativ am wenigsten unharmonisch ist vielleicht noch Typus 3a des 1. Buches, zwar nur von vorn gesehen; das Profil zeigt in den Verhältnissen der Rumpfteile dieselben Mängel wie die übrigen. Um die Verhältnisse etwas genauer zu präzisieren, so findet sich von den Längenmaßen schon die des Kopfes in beiden Büchern zu sehr ins Extrem getrieben: das Maximum geht bei den Männern bereits ins Knabenhafte, das Minimum übertrifft noch im 2. Buche an Kürze die schlanksten antiken Idealgebilde: das des 1. Buches dürfte sich, wenn überhaupt in der Kunst, wie vorher angedeutet, wohl nur unter den Malereien der Altkölner Schule gelegentlich realisiert finden. Dasselbe gilt von den Frauen, deren Köpfe naturgemäß noch mehr verkleinert sich darstellen. In beiden Geschlechtern fällt zudem die Abnahme der Intelligenz resp. der dafür als Maßstab dienenden Schädelhöhe mit zunehmender Körperlänge auf. Im übrigen bekundet sich im 2. Buche insofern ein Fortschritt, als das blockartig Schwere der Körperumrisse hier weniger sich geltend macht. — Wie die Kopflänge, ist auch die des Halses nicht frei von Übertreibung: im ersten Buche mehr in der Richtung des Minimums, welches beim bereits erwähnten weiblichen Typus 1 nur 23 p. aufweist, und dadurch den beinahe krötenartigen Eindruck nicht wenig zu verstärken beiträgt, im zweiten mehr nach dem Maximum hin, worüber das bezügliche beim weiblichen Typus 8 bemerkt worden ist.

Auch hinsichtlich der Schultererhebung verfällt der Meister hier und da schon ins Extrem, wofür von den Männern besonders Typus 6 des zweiten Buches als Beleg dienen kann, bei welchem die Linie der Oberarmknorren-Centra die Höhe der Halsgrube übertrifft: als Beweis, daß selbst das Häßliche der Hochschultrigkeit a. a. O. nicht perhorresziert wird. Selbst bei dem korrespondierenden Frauentypus rückt die genannte Linie zwar naturgemäß tiefer, doch nur bis zur Höhe der Halsgrube herab. Häufiger allerdings findet sich, wie beim weiblichen Typus 7 b, der entgegengesetzte Fall vertreten, wo dieselbe Linie um 15 p. unterhalb der Halsgrube sich findet. — Von den Teilpunkten der Rumpf- resp. der Körperlänge findet sich das Intervall des anatomischen Teilverhältnisses in m' nahezu zwischen $\frac{3}{7}$ bis $\frac{1}{2}$ der Körperlänge, welchem bezüglich des Punktes o das von $\frac{1}{2}$ bis $\frac{7}{12}$ entspricht, die obere Grenze natürlich von den Männern, die untere von den Frauentypen bestimmt. Am auffallendsten charakterisieren sich die Grenzwerte des Teilverhältnisses von n als für die Geschlechtsunterschiede bezeichnend: beim Manne zwischen ca. $\frac{5}{11}$ bis $\frac{1}{2}$, bei der Frau von ca. $\frac{1}{2}$ bis $\frac{6}{11}$ variierend, also die untere des Mannes mit der obern Grenze bei der Frau identisch. In allen diesen Fällen sind, wie man sieht, die Grenzen der Natur schon ziemlich stark überschritten. Dies gilt auch hinsichtlich des Nabels, dessen Teilverhältnis zwischen ca. $\frac{7}{11}$

bis $\frac{3}{7}$, also im allgemeinen noch um den goldenen Schnitt, variiert. Die Rumpflänge selber endlich bewegt sich in entsprechenden Extremen: indem sie im Minimo noch nicht $\frac{1}{3}$, also weniger als die schlanksten Antiken, im Maximo der weiblichen Körperfülle (Typus 1) $\frac{2}{5}$ Körperfülle erreicht. Im zweiten Buche sind zwar die Extreme zugunsten größerer Naturwahrheit gemildert, obwohl des Guten eher zu wenig als zu viel geschehen ist. Um so auffallender bleibt die Verkürzung der schon im ersten Buche nicht gerade übermäßig langen Arme des zweiten Buches, welcher Widerspruch sich nur durch die übermäßige Schmalheit der Figuren einigermaßen erklärt, wobei schon die natürlichen mittleren Verhältnisse der Arme geradezu als Disharmonie erscheinen würden. Während daher im ersten Buche noch sogar im Minimo bei Frauen die Länge ωω die Körperlänge immer noch fast erreicht, fällt die untere Grenze im zweiten Buche ziemlich stark unterhalb davon. Die stärkere Schultersenkung erklärt übrigens, daß bei Frauen das Verhältnis relativ weniger als bei Männern augenfällig wird. Umgekehrt verhält es sich mit der Basis $\overline{\omega}\,\overline{\omega}$, welche im zweiten Buche für beide Extreme die größeren Maße aufweist.

Bezüglich der Quermaße ist einzelnes bereits antizipiert. Schon in den Hauptmaßen der Dicken macht sich Dürers Eigentümlichkeit dadurch bemerklich, daß die Casentiefe, d. h. die schmale Seite des bei gerader Stellung die Profilfigur umschließenden Rechtecks, Typus 1 als Gegensatz natürlich ausgenommen, bei den Männern hinter der Fußlänge stark zurückbleibt, der sie unter normalen Naturverhältnissen bekanntlich gleichzukommen pflegt: nicht sowohl durch übermäßige Verlängerung des Fußes, sondern durch zu starke Verminderung der Brusttiefe. — Bei den Frauen dagegen kehrt sich der Fehler um, sofern, wie bereits angedeutet, das Verhältnis der Brust- zur Gesäßtiefe hauptsächlich durch übertriebene Verstärkung des letztgenannten Körperteils im allgemeinen zu schwach erscheint. Die Fußlänge wird daher hier, das Maximum inbegriffen, von der Gesäßtiefe durchgängig übertroffen: ein Fehler, der schon gegen die allgemeinen Gesetze verstößt, denen zufolge in den Schöpfungen der Natur nichts überflüssiges geduldet wird. Die großen Meisterwerke des Altertums zeigen sich auch nach dieser Seite tadellos. — Die übermäßige Gesäßverstärkung erfordert übrigens auch eine entsprechend größere Bauchdicke, wodurch denn dieser Körperteil wie bei Satyrn sich meistens etwas auffällig präsentiert. Die übertriebene Schmalheit in den Schultern fällt naturgemäß bei Männern am meisten auf, wodurch, da die übrigen Rumpfbreiten sich gegen die auch sonst in der Natur vorherrschenden Verhältnisse im ganzen relativ wenig modifizieren, es zu erklären ist, daß, wie bereits früher bemerkt, die Männer durchweg jenen Charakter zeigen, wie er sich in der Natur vorwiegend nur bei untersetzten, kurzen und

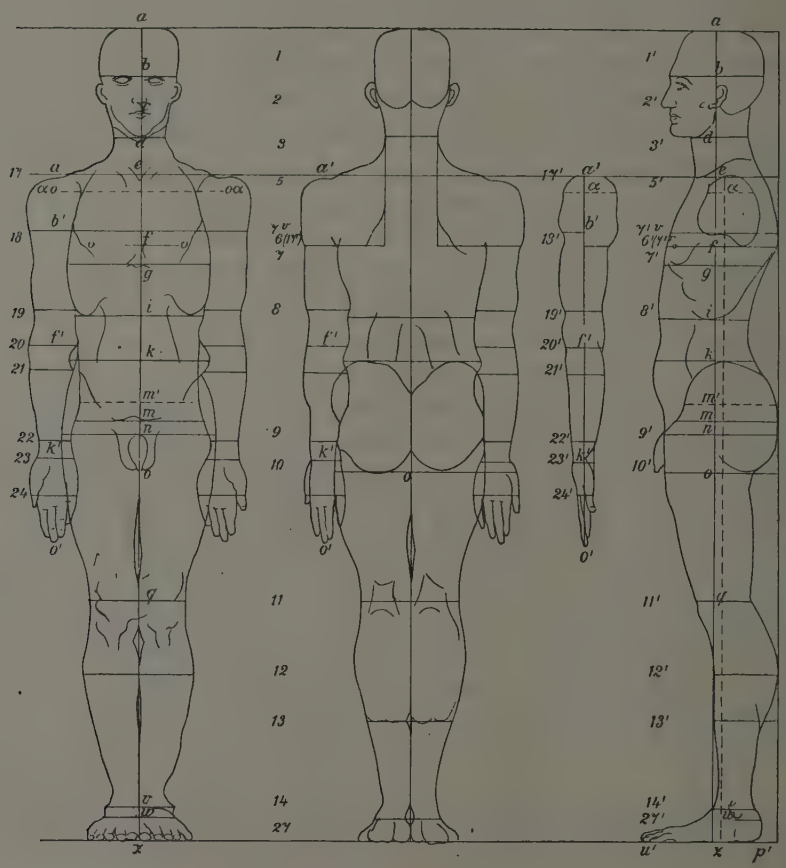
durch besondere Körperkraft ausgezeichneten Bildungen vertreten findet. — Beim schönen Geschlecht verunstaltet wiederum die im Anschluß an die Dicke übermäßige Gesäßbreite die Harmonie des Totaleindrucks von vorn derart, daß, während die der Schultern im ganzen der Natur sich nähert, jene sie in einer Anzahl von Fällen nicht nur erreicht, sondern sogar um ein ziemliches Stück übertrifft. Dadurch war denn namentlich beim Maximum der Körperfülle der Eindruck des Unbeholfenen kaum zu vermeiden, indem die Breite in den Weichen das Maximum der Rippenbreite jetzt derart überbietet, daß dadurch der Rumpf wie eine faßartige, ungegliederte Masse erscheint. Notwendig für die weibliche Schönheit ist übrigens, beiläufig bemerkt, in keiner Weise, daß wie bei Männern die Rippenbreite stets die in den Weichen übertreffe; im zweiten Buche findet sich sogar der Fall (Typus 3a) vertreten, wonach selbst der mädchenhafte Charakter mit dem Gegenteil nicht kollidiert, indem gen. Typus als solcher und zugleich als einer der wohlgebildetsten bereits zu Anfang bezeichnet wurde. Zeigt doch selbst die Aphrodite von Medici, welche man als die zarteste und idealste Götterbildung aus dem ganzen Altertum bewundert, in den in Rede stehenden Maßen kaum einen Unterschied.[49]) Anders bei Männern, wo die Übereinstimmung dieses Maßes jederzeit den Eindruck des Schwächlichen oder wo dies durch übergroße Körperfülle ausgeschlossen ist, den der Schwerfälligkeit hervorruft, indem die Umrißlinie der Elastizität ermangelt. Im zweiten Buche hat denn auch Dürer diesen Fehler beim Typus 1 nach Möglichkeit zu vermeiden gesucht. Andere minder wichtige Abweichungen von der Natur wurden bereits genügend hervorgehoben; die wie die übrigen beim Studium wohl oder übel mit in den Kauf genommen werden müssen, und dies auch können, ohne dem Wesen der Sache Eintrag zu tun.

Dürers Proportionen sind keine Normen. Kein Bildhauer wird nach solchen Vorschriften modellieren. Ist daraum ihr Wert nur ein historischer? Gewiß nicht. Wenigstens in der Malerei wird der Künstler, dem es mit Ernst darum zu tun ist, in seinen Kompositionen etwas von dem Geiste jener Zeit zu reflektieren, der die Kunst des Nordens ihren größten Meister verdankt, auf Dürers Hinterlassenschaft nicht wohl verzichten können. Auch ohne das wird der Wert solcher Skelettstudien, welche den anatomischen Zusammenhang vom Knochengerüst und Oberflächenumhüllung in einer so einfachen durchsichtigen Art, durch eine Reihe prägnanter Beispiele der am meisten charakteristischen Bildungen beider Geschlechter verdeutlichen, mehr als historisches Interesse beanspruchen dürfen, wie

[49]) Dies mögen sich insbesondere die modernen Modedamen mit ihrem barbarischen Zusammenschnüren der »Taille« gesagt sein lassen.

schon daraus erhellt, daß durch das ganze 16. Jahrhundert hindurch die Bedeutung des Traktats von den vorzüglichsten Meistern aller Nationen nicht nur hoch geschätzt, sondern auch praktisch nutzbar gemacht worden ist.

Auch theoretisch steht, wie bemerkt, der Dürersche Traktat in seiner tadellosen Methode unter allem, was bis jetzt von Künstlern auf wissenschaftlichem Gebiet in dieser Richtung geleistet worden, als mustergültig da. Bis ins Detail erstreckt sich die skrupulöse Gewissenhaftigkeit, mit der dieser große Bahnbrecher der modernen Kunst aus scheinbarer Willkür des Alltäglichen das ewig Bleibende zu erforschen und kommenden Geschlechtern zu bewahren bestrebt war: als ein Verhältnis, dessen keine andere Nation sich rühmen darf, dessen sachlichem Verständnis aber, wie leider hinzugefügt werden muß, trotz allem, was darüber geschrieben und gesagt worden ist, bis auf den heutigen Tag vielleicht auch keine ferner gestanden hat.



Definition der Bezeichnungen des Proportions-Schemas.[50])

A) Vertikalmaße.

1. Einteilung der Hauptaxe.

a = höchster Kopfpunkt.
b = obererer Augenhöhlenrand.
c = Höhe der Nasenwurzel oder unteren Nasenbegrenzung.
d = unterster vorderster Kinnpunkt oder Kinnspitze.
e = tiefster, d. h. am meisten zurückliegender Punkt der Halsgrube.
f = Höhe der Brustwarzen.
g = Höhe des untern Brustkontur.
i = Höhe des untern Rippenrandes.
k = oberer Becken ($\overline{k}$ = Nabel, wo dieser nicht mit k koinzidiert).
m' = Höhe der Drehpunkte der Oberschenkelaxe.
m = tiefster Punkt der untern Bauchbegrenzung.
n = Höhe des obern Penesansatzes resp. der Schamfuge ($n' \doteqdot$ unteres Schamende).
o = Höhe der untern Hodensackbegrenzung: bei Männern im allgemeinen mit der von $\overline{o}$ = rückwärtigem Rumpfende koinzidierend.
q = Höhe des stärksten Vorsprungs der Kniescheibe (im allgemeinen dem obern Kniescheibenrande entspr.).
v = Höhe des vordern Fußansatzes am Unterschenkel.
w = Höhe des untern Endes des äußern Schienbeinknorrens.
z = Fußpunkt da, wo die Hauptaxe den Boden trifft.

2. Arme.

a' = höchster Punkt des Oberarms bei herabhängender Haltung.
α = Höhe der Oberarmknorren-Centra als Drehpunkte der Armaxe.
b' = Höhe des vordern Armspalts.
f' = Höhe des tiefsten Punkts des Oberarms, oder der Drehaxe von Ober- und Unterarm.
k' = Höhe der Drehaxe von Unterarm und Hand oder Ansatz der Handwurzel.
o' = Höhe der Mittelfingerspitze in gestreckter Haltung.

3. Fuß.

p' = Absatzende oder rückspringendster Punkt.
x' = Spitze des großen Zehens.

B) Quermaße

1. der Hauptaxe.

1,1' = Maximum der Kopfbreite resp. Kopfdicke.
2,2' = Gesichtsbreite und Tiefe im Maximo, meist über den Jochbögen resp. an den Gehöreingängen.
3,3' = Halsbreite und Dicke im Minimo, vorherrschend auf der Mitte der Abstands de.
5 = Maximum der Schulterbreite: bei natürlich herabhängenden Armen meist in der Höhe des vordern Armspalts.
6,6' = Brustwarzenabstand resp. Rumpftiefe an den Brustwarzen.

---

[50]) Im Prop.-Schema sind nur die Hauptpunkte angegeben, welche in allen oder doch in der Mehrzahl der Dürerschen Typen von Bedeutung sind. Bezüglich der sonst noch gelegentlich im Text vorkommenden im Schema nicht enthaltenen Bezeichnungen vgl. Proportions-Tabelle.

7,7′ = Rippenbreiten- und Rumpfdicken-Maximum: in seiner Höhenlage variierend zwischen *f* und *g*. Statt dieses Maßes findet sich a. a. O. vielmals 7 und 7*r* = Rippenbreite am vordern und rückwärtigen Armspalt gegeben.

8,8′ = Minimum der Rumpfbreite in den Weichen, resp. der Bauchtiefe in Nabelhöhe.

9,9′ = Maximum der Gesäßbreite und Tiefe, beide der Höhe nach variierend im Intervall zwischen Drehaxe des Oberschenkels und der des Hodensackendes.

10,10′ = Breite und Dicke am Rumpfende *o* resp. $\bar{o}$.

11,11′ = Kniebreite und Dicke: am obern Kniescheibenrande (Höhe von *q*).

12,12′ = Maximum der Wadenbreite und Dicke.

(13,13′ = Breite und Dicke des Unterschenkels am untern Ende des äußern Wadenmuskels.)

14,14′ = Minimum der Breite und Dicke oberhalb des Fußknöchels.

2. der Arme.

17,17′ = Maximalbreite und Dicke des Oberarms.

27 = Fußbreiten-Maximum.

18,18′ = Dicke und Breite desselben am Armspalt.

19,19′ = Minimum der Breite und Dicke des Oberarms über den Ellbögen.

20,20′ = Maximum der Breite und Dicke des Unterarms.

21,21′ = mittlere Breite und Dicke des Unterarms an den Inflexionspunkten des Unterarmkonturs.

22,22′ = Minimum der Breite und Dicke am Handknöchel.

23,23′ = Maximum der Breite und Dicke der Hand bei bereits bezeichneter Haltung.

3. des Fußes.

27 = Maximum der Fußbreite, meist im Abstande des Dorns des kleinen Zehens.

Zu Lukas Cranach.

Nachfolgend bringe ich ein Schreiben Johann Friedrichs des Großmütigen an Lukas Cranach den Älteren zum Abdruck, das sich bei den im Archiv des Germanischen Nationalmuseums deponierten Autographen der Kirchenbibliothek zu Neustadt a. A. gefunden hat. Es kam in diese Gesellschaft von Theologenbriefen offenbar zusammen mit etlichen Schreiben von und an den Magister Mathias Gunderam, der, späterhin Pfarrherr in Crailsheim, ebenfalls ein Kronacher Kind und in den Jahren 1546—1556 Hauslehrer in der Familie Cranachs des Jüngeren gewesen war. (»In Lucas malers hauß zw anttworten« lese ich auf der Adresse eines Briefes des J. Milich an Gunderam 1552 und »jn herren lucas malern behaussung« auf einem solchen von A. v. Buch 1556.)

Hier der Wortlaut:

»Von gots gnadenn Johans Fridrich Hertzog zu Sachsen der Eldter, Landgraf jn Düringen vnd Marggraf zu Meissenn.

Lieber getreuer. Nachdeme Romische Key. Maestat vnser allergnedigister herr den Reichstag vff den ersten Septembris alhier zu Augsburg zu halten ausgeschriben vnd vns sachen furfallenn, Darzu wir deiner bedurfftig sein

So begéren wir du wellest dich furderlich zu vns anher gegen Augsburg verfugenn vnnd die Tafel, die wir dir zumachen beuholenn, mit dir bringen. Daran thustu vnsere gefellige meynunge. Datum Augsburg den andern tag des Monats Augusti Anno Dm.jm xxxxvii den.« (1547.)

Adresse: »Vnnserm libenn getreuenn Lucaßen
Cranach dem Eldtern zu Wittenbergk.«

[Pap. — Vom aufgedrückten Siegel nur mehr ganz geringe Reste vorhanden.]

Dr. *Heinr. Heerwagen*, Nürnberg.

Literaturbericht.

Architektur.

Handbuch der Architektur, herausgegeben von Professor Dr. **Eduard Schmitt** in Darmstadt. II. Teil, 4. Band: Die romanische und die gotische Baukunst, 4. Heft: Einzelheiten des Kirchenbaues von **Max Hasak**, Reg.- und Baurat in Grunewald bei Berlin. Arnold Bergsträßer Verlagsbuchhandlung (A. Kröner), Stuttgart 1903.

Das vierte Heft hat 511 in den aus 376 Seiten bestehenden Text eingedruckte Abbildungen, sowie 12 eingeheftete Tafeln. Im zweiten Kapitel werden die Wände und zwar a) Konstruktion nebst Ausführung, b) Wandsockel, c) Haupt- und d) Gurtgesimse auf 11 Seiten behandelt. Das dritte Kapitel bespricht die Säulen, Pfeiler und Kragsteine auf 43 Seiten; das vierte Kapitel die Gewölbe auf 15 Seiten; das fünfte Kapitel Giebel und Wimperge auf 6 Seiten; das sechste Kapitel den Backsteinbau auf 32 Seiten; das siebente Kapitel Türen, Fenster und Vergitterungen auf 41 Seiten; das achte Kapitel die Glasmalerei auf 47 Seiten; das neunte Kapitel die Wandmalerei auf 27 Seiten; das zehnte Kapitel die Fußböden auf 18 Seiten; das elfte Kapitel die Ornamentik auf 12 Seiten; das zwölfte Kapitel die Bildhauerkunst in Frankreich, Deutschland und Italien auf 56 Seiten; das dreizehnte Kapitel die Grabmäler auf 4 Seiten; das vierzehnte Kapitel die Einrichtungsgegenstände und zwar Altäre, Chorgestühl, Lettner und Chorschranken, Kanzeln, Taufsteine, Emporen und Orgelbühnen auf 32 Seiten und das fünfzehnte Kapitel die Schreibschrift, Buchschrift sowie die Inschriften an Gebäuden auf 12 Seiten.

Der Verfasser des vierten Heftes hat sich der großen Mühe, eigene Zeichnungen nach Reiseaufnahme zu bringen, nicht unterzogen, dafür aber kommen solche von Viollet-le-Duc, August von Essenwein und der unter Friedrich Freiherrn von Schmidts trefflicher Leitung entstandenen

der Wiener Bauhütte zum Nachdrucke. Meine auf Seite 454 ff. des XXV. Bandes vom Repertorium für Kunstwissenschaft 1902 erfolgte Besprechung des den Kirchenbau enthaltenden dritten Heftes hat von dessen Verfasser eine Erwiderung gefunden, welche mich veranlaßt, darauf zu antworten.

Da Architekt Max Hasak selbst auf Seite 89 seines vierten Heftes sagt: »Die ersten der Zeit nach bestimmten Ziegelbauten der Mark sind die Dorfkirche und die Klosterkirche zu Jerichow; die erstere stand schon vor 1144; die letztere wurde gegen 1150 errichtet«, so kann er eben bei mir für Sankt Maria und Nikolaus der Prämonstratenser Chorherren das Jahr 1147 auch nicht beanstanden.

Das Handbuch der Architektur ist nicht für Dilettanten, sondern für Fachleute bestimmt, die Abbildungen von Baudenkmälern müssen daher der Wirklichkeit entsprechen. Der auf Seite 17 des dritten Heftes von Architekt Max Hasak publizierte Längenschnitt des Speyerer Kaiserdomes Sankt Maria Himmelfahrt ist irrig, wie ich schon in meiner Besprechung im Repertorium Seite 454 ff. des XXV. Bandes von 1902 dargelegt habe und hieran vermögen auch die in der Erwiderung gedruckten Sätze nichts zu ändern. Architekt Hasak hat a) seine Mauerarkaden als Halbkreise gezeichnet, was sie aber heute nur noch im ersten Joche nächst dem Triumphbogen sind, während alle weiteren nach Westen folgenden Arkaden nur reine Viertelkreise über den Halbsäulen mit Würfelkapitellen besitzen und die zugehörigen anderen Hälften jene bei Ausführung der Einwölbung nachträglich hergestellten verzogenen Kurvenlinien; b) Hasaks Zeichnung rückt den Mittelpunkt der Arkadenbögen um $^1/_3$ m zur Seite, während er im Mittelpunkte der Rundbogen-Fenster liegt und c) Hasak gibt über den jetzigen Gurtbogen-Kämpfern aufstehende halbkreisförmige Mauerbögen, stattdessen existieren hier aber die verzogenen Kurvenbögen, welche 38 cm enger als die ehemaligen Halbkreisbögen des Urbaues vom Mittelschiffe sind.

Architekt Dr. Robert Dohme nennt auf Seite 61 seiner 1887 edierten »Geschichte der Deutschen Baukunst« die Abteikirche Laach eine Art kunstgeschichtlichen Rätsels und dieses vermeint Architekt Max Hasak kurzerhand durch eine Urkunde vom Jahre 1112 lösen zu können. Ich habe die in Bonn 1854 erschienene »Geschichte und das Urkundenbuch des Klosters Laach« von Dr. Julius Wegeler gelesen, sowie bereits 1859 die Benediktiner Abteikirche Sankt Maria und Nikolaus durch eigene Anschauung kennen gelernt, endlich meine lange vorbereitete Bauanalyse 1892 im 18. Hefte der »Österreichischen Wochenschrift für den öffentlichen Baudienst« mit Abbildungen niedergelegt. Wenn ich die im Jahre 1156 durch den Erzbischof Hillinus von Trier erfolgte Konsekration auf eine

gewölbte Anlage vom Ostchor und Querschiff, sowie eine im Langhause flachgedeckte dreischiffige Säulenbasilika bezog, deren feuersichere Einwölbung aber erst der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts zuwies, so glaube ich dafür in Konstruktion und Formengebung der Substanz den Nachweis erbracht zu haben.

Architekt Max Hasak hat das hochwichtige Baudenkmal der italienischen Gotik San Francesco zu Assisi nie gesehen, sonst würde er in der Erwiderung auf seinem unrichtigen T-förmigen Grundrisse mit $^5/_{10}$ Chorschlusse unmöglich beharren können. Ich habe bereits 1866 und später 1879 aus eigener mit Zeichnungen verbundener Anschauung San Francesco kennen gelernt; es ist in der Oberkirche, gleich der Prämonstratenser-Chorfrauen-Stiftskirche zu Altenberg an der Lahn, Erzdiözese Trier, eine einschiffige Kreuzanlage, da wie dort erfolgt der Chorschluß mit fünf Seiten des regelmäßigen Achteckes und zwar aus sehr triftigen Gründen der Konstruktion. Die Gurtbögen der Vierung sind weit gespannt, bedürfen daher Widerlager von entsprechenden Mauerkörpern in Breite, Länge und Höhe. Solche bieten nun wohl die in der Drucklinie von den Gurtbögen hergestellten parallelen Seiten des Achteckes, nicht aber die schrägen Seiten eines halben Zehneckes. Das gleiche Kompositionsgesetz leitete Architekt Heinrich Strack bei dem von 1846 bis 1851 ausgeführten Neubaue der Petrikirche in Berlin, seine einschiffige Kreuzanlage schloß er im Chore nicht $^5/_{10}$, sondern mit fünf Seiten des regelmäßigen Achteckes.

Architekt *Franz Jacob Schmitt* in München.

Skulptur.

W. Hiazintow, Die Wiedergeburt der italienischen Skulptur in den Werken Niccolò Pisanos. Moskau. 1900. 136 S. mit 61 Abb. u. 3 Tafeln. (Russisch.)

Immer wieder übt das Niccolò-Problem seinen Reiz auf jüngere Kräfte, die sich der Kunstgeschichte zuwenden. Das ist erfreulich, denn unbefangener Blick ist in dieser verwickelten Kontroverse ein Haupterfordernis. Auch hier ist eine Lösung noch nicht gefunden, aber das πρῶτον ψεῦδος, die herrschend gewordene allzu einseitige Beurteilung der Kunstweise Niccolòs, erfährt eine gründliche Berichtigung. Als sicheren Ausgangspunkt sieht der Verfasser — Privatdozent der Moskauer Universität — mit Recht zunächst nur die Kanzel von Pisa an. — Die vergleichende Untersuchung eröffnet ein Rückblick auf die vorhergehende Entwicklung der Plastik in Toskana. H. folgt hier im wesentlichen

Schmarsow, so vor allem in der Identifizierung von Guido und Guidetto. In ihm sieht er den Dekorator, dessen Verdienst die ausgleichende Abklärung der Reliefkomposition sei. Daß gerade der Meister von Como den friesartigen Stil der Oberitaliener zu einer strengeren Flächenwirkung fortbildet, scheint sich auch mir am ehesten durch seine frühe Übersiedlung nach Toskana zu erklären. Die Martinsgruppe möchte ich jedoch etwas abweichend von Schmarsow und H. am engsten mit dem Regulusportal zusammenbringen. Der Henker im Tympanon erscheint nach Auffassung von Körper, Gewand und Kopftypus dem Bettler wesensgleich (dessen Beine sichtlich restauriert sind). Seine Armbewegung stimmt wieder in ihrer Gebundenheit mit der des Martin. Die Einzelgestalten sind mit derselben Plastik und lebendigen Silhouettenwirkung erfaßt. Die Reliefkomposition ist freilich dabei recht unglücklich. Dennoch könnte der Meister auch mit dem der Martinslegende (und der Monatsbilder?) identisch sein, da er sich am Architrav in ihr mindestens auf der gleichen Höhe hält. In den Friesreliefs findet übrigens eine Anlehnung an ältere Typen statt, wie H. für die Besessenenheilung feststellt (Tür zu Gnesen). Für das Tympanon lag die Aufgabe offenbar neu und ungewöhnlich schwierig. — Von dieser zu schlichtester Naturauffassung hindrängenden Kunst führt keine Brücke zu Niccolòs antikisierendem Stil. Ebensowenig erkennt H. mit Recht als Vorstufe des letzteren das Relief aus Ponte allo Spino im Dom von Siena an. Er hält es mit Dobbert und Schmarsow für eine verzerrte Nachahmung (Gehilfenarbeit?) Niccolòs, in der der vielmehr antike Einfluß abgeschwächt erscheine. Dann wird mit dem alten Versuch Köhlers (Kunstblatt, 1826), Niccolò an B. Antelami anzuknüpfen, abgerechnet. Die antiken Elemente sind bei diesem in der Tat wieder nur mittelbare Entlehnungen aus der christlichen Kunsttradition, die wir jetzt noch leichter begreifen, nachdem der provençalische Einfluß auf Benedettos Kunst erkannt ist. Viel weniger überzeugend wirkt die nachfolgende Widerlegung von Crowes Hypothese über Niccolòs Herkunft aus Apulien. Zuzugeben ist, daß der einmalige Zusatz »de Apulia«, obwohl durchaus als Bezeichnung der Provinz zulässig (vgl. Arch. stor. 1894, p. 365), im betr. Dokument (Milanesi, Doc. etc. p. 146) sich auf Niccolò selbst wegen der widersprechenden übrigen Zeugnisse (»de Pisis«, »Pisanus«, »natus Pisani«) kaum beziehen läßt. Andrerseits fehlt bis heute der Beweis, daß das Dorf »Puglia« bei Lucca oder Arezzo ohne Zusatz so genannt werden konnte. So bleiben nur zwei Wege: ein neuer Vorschlag des Verfassers, »de Apulia« mit »requisivit« (scil. »Fra Melano« — »Nicholam Petri«) zu verbinden, oder aber es auf den Vatersnamen zu beziehen. Ein dritter wäre (s. Crowe u. C.), daß N. als Pisaner Bürger in Apulien geboren und geschult ist. In keinem Falle

kommt man um Apulien herum. H. hält freilich den Einfluß der unter Friedrich II. blühenden süditalischen Schule auf N. für ausgeschlossen, da er spätestens 1230 in Pisa geboren, Petrus folglich vor jener Kunstblüte eingewandert sei. Er sucht der gegnerischen Anschauung auch den Stützpunkt zu entziehen, den sie in den weiblichen Büsten von Ravello (Sigilgaita) und Scala (in Berlin) sowie in den zwei männlichen und dem der Capua aus dem Kastel am Volturno (in Capua) findet, indem er aus der subtilen Stilkritik Fabriczys (Zeitschr. f. b. K. 1879, S. 180) die allzu weit gehende Folgerung zieht, daß zwischen beiden Gruppen überhaupt kein Zusammenhang bestehe. Während er in der ersteren mit Dobbert schon Einflüsse der Schule Niccolòs erkennt, sei die vorhergehende Kunst Süditaliens mit ihrer bis ins zwölfte Jahrhundert (Kanzel von Salerno u. a. m.) zurückreichenden; rein äußerlichen Nachahmung der Antike grundverschieden von Niccolòs Verhältnis zu dieser. Aber schon die Büstenform verbindet jene gesamte Denkmälerreihe, und neben technischen und stilistischen Unterschieden sind auch übereinstimmende Züge wie die Augenbehandlung und Drapierung der beiden männlichen und der Berliner Frauenbüste da. Daß an ihr und der Sigilgaita die antike Stilisierung abgeschwächt, die Individualisierung hingegen m. E. entschieden gesteigert erscheint, offenbart eine folgerichtige Entwicklung. Ich verstehe nicht, wie H. die letzteren als individueller und die weiblichen Köpfe als allgemeiner bewerten kann. Hiazintows Irrtum entspringt nur aus einer zu scharfen antithetischen Zuspitzung der Stilvarietäten. Seine Grundvorstellung über Niccolòs künstlerische Herkunft und sein Verhältnis zur Antike aber (s. u.) ist die eigentliche Ursache, weshalb er dasselbe aus anderen Anregungen zu erklären sucht, obgleich er selbst die unmittelbare Nachahmung der Antike als das eigentlich Neue daran betont und andrerseits die Möglichkeit zugibt, daß er sogar als Toskaner Einwirkungen von Apulien (bezw. Süditalien) her empfangen haben könnte. Daß N. nicht nur Sarkophage als Vorlage benutzt, sondern auch so antik empfundene Freifiguren wie den jugendlichen Herkules (Fortezza) zu gestalten weiß, erklärt sich jedoch aus einem anderen Anstoß oder gar aus spontaner persönlicher Initiative ungleich schwerer, als wenn man in ihm den selbständigen Fortsetzer jener antikisierenden Schule erkennt, die schon in Salerno Silene, Kentaurengestalten u. a. m. als dekorative Figürchen verwendet. H. bemerkt aber ganz richtig daneben noch andere Elemente in seiner Kunst, und das hat ihn wie so manchen der früheren Forscher zu dem Fehlschluß geführt, auch die antiken, also seine gesamte Kunst aus ein und derselben Quelle herzuleiten. Allein N. ist keine einfache, sondern eine höchst komplizierte Erscheinung, ein Künstler, der inmitten sich kreuzender Richtungen steht und erst in

seiner Entwicklung selbst den Ausgleich zwischen ihnen herstellt. Das große Verdienst Hiazintows bleibt es, energischen Widerspruch gegen die heute fast allgemeine Auffassung Niccolòs eingelegt zu haben, die in ihm nur einen klassizistischen Formalisten sieht. Er hebt zunächst solche Eigenschaften hervor, welche bei N. die plastische Schönheit beeinträchtigen: einmal die Überfüllung der Reliefs. Diese ist eine bewußt absichtliche, nicht zufällig aus dem inhaltlichen Reichtum entspringende. Sie beruht, wie ich es bestimmter fassen möchte, auf der Übertragung vorwiegend malerischer, und zwar byzantinischer Vorbilder ins Relief und auf Vereinigung solcher Szenen nach dem episodischen Kompositionsprinzip der Sarkophage, woraus Niccolòs und damit der malerische Reliefstil der italienischen Kunst überhaupt entsteht. Sein Ziel aber war dabei die gleichmäßige Massenwirkung im architektonischen Rahmen. Denn die Kanzel von Pisa ist schon in ihrem ganzen sechsseitigen Aufbau, der offenbar der Anpassung an den zentralen Raum seine Entstehung dankt, eine bis ins letzte durchdachte Neuschöpfung. Unantik sind ferner bei N., wie H. u. a. vor ihm bemerkt haben, die schweren romanischen Proportionen, denen auch ein vorherrschender fleischiger Kopftypus mit niedriger Stirn entspricht, sowie die schwere, eckig brechende Gewandbehandlung. In dieser nun verrät sich deutlich, daß N. bereits in Pisa von der Gotik nicht unbeeinflußt ist. Wegen der hier aufgezählten, die antiken Formenschönheiten beeinträchtigenden Züge kehrt H. zu Schnaases Urteil zurück, der das Wesentliche der Entlehnungen von der Antike in der Aufnahme plastischer Bewegungsmotive und pathetischeren Ausdrucks durch N., also gerade in seinem meist geleugneten Streben nach höherer Belebung sah, worin Giovanni nur energischer die Richtung seines Vaters fortsetzt. Verglichen mit den älteren Denkmälern ist, wie H. mit Recht betont, Niccolòs Madonna in der Geburtsszene lebensvoller, sein Joseph nicht teilnahmlos, sondern in gespanntem Grübeln begriffen, — es ist, nebenbei bemerkt, ein Vorsichhinstarren wie bei Giovanni in Pistoja — sein Kruzifixus nicht der schmerzlose der älteren Kunst, sondern der schmerzbewegte (der neuen maniera greca). Und so findet H. auch für die den indischen Bachus nachahmende finstere Gestalt und die entsprechende der Kanzel von Siena eine passende Erklärung als Herodes. Diese Deutung bleibt freilich zweifelhaft, da bei Giovanni in Pisa an gleicher Stelle sicher der Hohepriester (mit Turban statt Krone) erscheint, der feindselige Ausdruck aber ist zweifellos richtig erkannt. In sämtlichen o. a. und anderen Fällen hat H. den Ausdruckswert mit feinem Verständnis der künstlerischen Absicht erfaßt. Neben solchen Gestalten und einem Zeuskopf wie Simeon bietet N. aber schon in Pisa auch ganz naturalistische Charaktertypen wie die

(aus der Amme Phädras entwickelte) Hanna und vor allem die zuschauende Alte daneben. Einen ebenso entschiedenen Naturalismus verrät die Behandlung der Hände (Simeons u. a.). Bei der Kreuzigung erkennt H. in der Befestigung der Füße Christi mit einem Nagel wieder gotischen Nebeneinfluß. Auch der grimassierende Johannes und das ganze so stark abweichende figurenreiche Weltgericht, dessen von H. hervorgehobene stärkere Dramatisierung, wie man mit Reymond bestimmt aussprechen darf, auf der abendländischen Ikonographie beruht, finden dadurch ihre Erklärung und brauchen nicht mit Förster und Frothingham (Amer. Journ. II, p. 4) Niccolò abgesprochen zu werden. H. hat aber versäumt, aus alledem einerseits mit voller Klarheit, andrerseits mit der nötigen Vorsicht den Schluß zu ziehen, daß sich schon an der Kanzel zu Pisa eine fortschreitende Entwicklung Niccolòs zu stärkerer Annäherung an die Gotik nicht verkennen läßt, — denn nunmehr umgekehrt die Anlehnung an die Antike für das Sekundäre anzusehen (s. unten), dazu gibt uns das Denkmal nicht die Berechtigung.

Einen weiteren Schritt in derselben Richtung läßt die nächste datierte Arbeit, die Arca di S. Domenico, erkennen. Ich möchte ihr sogar weit mehr entscheidende Bedeutung beimessen als H., der das Zurücktreten der antiken und die Zunahme der zeitgenössischen, gotischen Elemente (z. B. in der Tracht) an diesem Werke Niccolòs betont. Zuvor ist doch die Frage zu stellen, ob nicht gerade darin eine Folge der Mitarbeiterschaft Fra Guglielmos zu erkennen sei. Sie lag um so näher, als auch H., wie heute wohl allgemein angenommen wird, diesem einen hervorragenden Anteil an der Ausführung der Arca und sogar an der Komposition einräumt. Doch glaubt er neben dessen charakteristischen jugendlichen Kopftypen mit hoher Stirn und kurzem Untergesicht in einem anderen Typus von entgegengesetztem Bau, sowie in den ersten zwei Köpfen l. oben im ersten Relief der Vorderseite und schließlich in der Statuette der Madonna Niccolòs Hand zu erkennen, — die ich nirgends mit Sicherheit herauszufinden vermag. Am ehesten tragen noch die Reliefs der Rückseite in ihrer flüchtigen und doch sicheren Behandlung deren Stempel. Doch haben auch hier besonders die Jünglingsköpfe Ähnlichkeit mit den glatten Gesichtern mit eingekniffenen Nasenflügeln und halbgeschlossenen Augen der übrigen Reliefs, die ganz sicher Fra Guglielmos Mache verraten. So kommt man durchaus zu Schmarsows Voraussetzung einer viel »inniger verwebten Zusammenarbeit« beider Künstler. Und Niccolòs Komposition wenigstens gibt sich im Relief der l. Schmalseite und bei der Vision des Papstes schon in den aus dem Hintergrund hervortauchenden Architekturen sowie im Parallelismus der herrlichen Apostelgruppe mit dem knieenden Dominicus deutlich

genug zu erkennen. Seiner Anregung (vgl. die Propheten in den Zwickeln der Kanzeln) entspringen ferner, wie ich glaube, die mehrfach wiederholte Figur des vorgebeugten Dominikus und die von H. erwähnten Köpfe. Im allgemeinen aber hat wohl bei den drei anderen viel symmetrischer und friesartiger komponierten Reliefs auch am Entwurf Fra Guglielmo den Hauptanteil. Die beweglicheren Jünglingsgestalten der Arianer und vor allem die Rückenfiguren der r. Schmalseite, die geradezu in ein französisches Tympanon hineinpassen würden, verraten hier einen ganz aus der Gotik herausgewachsenen Künstler. Dasselbe bestätigen die z. T. schon von Schmarsow ihm zugesprochenen freiplastischen Heiligenfiguren u. m. E. auch gerade die Madonna, die mit ihrer puppenhaften Lieblichkeit und dem blöden Kinde von der Zug um Zug entsprechenden Eckfigur an der Sieneser Kanzel durch den gänzlichen Mangel der feineren (der Antike abgewonnenen) Rhythmisierung doch meilenweit entfernt ist. Dennoch verdankt Niccolò erst dem weniger begabten Fra Guglielmo den vollen Anschluß an den plastischen Kanon der Gotik. Zwischen beiden findet ein Austausch statt, bei dem wiederum jener, wie seine Kanzel in Pistoja beweist, ganz äußerlich Niccolòs Stil annimmt. Dagegen berechtigt uns nichts, den Dominikaner Laienbruder, der an keinem anderen Werke Niccolòs beteiligt erscheint, den »sculptor egregius« der Chronik von S. Caterina, »sociatus dicto architectori«, — (denn unter diesem kann auch ich nur N. verstehen; vgl. Schmarsow, a. a. O. S. 128) — für dessen Schüler zu halten. Fra Guglielmo schließt sich im Aufbau seiner Kanzel eng an die toskanische Tradition an. Der letzteren sind offenbar die vorgestellten Figuren zwischen den Reliefs auch an der arca entlehnt, ein Motiv, das dann von Niccolò auf die Sieneser Kanzel übertragen wird. Die Berührung mit dem erfahrenen Gotiker erklärt dessen tiefgehende Stilwandlung an der letzteren, die viel gotischer ist als die von Pisa und, trotz späterer Entstehung, doch weniger gotisch als die arca, sondern einen mehr persönlich gefärbten und mit dem antiken verschmolzenen gotischen Typus vertritt. Die freiere Bewegung und die natürlichere Erscheinung der Figur hat Niccolò dem Mitarbeiter abgelernt und dadurch den lebendigeren Ausdruck für das ihm eigene Pathos gewonnen. Dennoch bewahrt er seinen malerischen Reliefstil, ja er steigert ihn sogar, wie H. richtig betont, in der Absicht inhaltlicher Bereicherung der Darstellungen. Im Gegensatz dazu bleibt an der arca, besonders in den auf Fra Guglielmo zurückweisenden Kompositionen die Raumentfaltung in echt gotischem Sinne auf den Vordergrund beschränkt. — Daß die Verschiedenheit der beiden Kanzeln Niccolòs ein Ergebnis seiner eigenen inneren Entwicklung ist, hat H. mit voller Klarheit erkannt, obgleich auch er den Einfluß des Dominikaners unterschätzt.

Die Kanzel von Siena, kaum vor 1267 ernstlich in Angriff genommen — das beweist das o. a. Dokument (s. S. 429) — und bereits im November 1268 vollendet, hat besonders in den untergeordneten Teilen gewiß die Beihilfe der Schüler erfordert, der Entwurf stand aber gerade darum gewiß von Anfang an fest. Sie arbeiteten zweifellos nach Niccolòs Zeichnungen. Die Ausführung ist überdies namentlich in den ersten Reliefs eine so gleichmäßige, daß man diese doch vorwiegend für eigenhändig zu halten geneigt sein wird. Einzelne mißglückte Krieger beim Kindermord verraten eine Gesellenhand, und ein paar Köpfe neben dem Kruzifixus l. o. in der zweiten Reihe kommen, wie mir scheint, Giovannis Art sehr nahe. Für das Ganze aber räumt H. mit Recht weder Giovannis herberer noch Arnolfos milderer Auffassung einen bestimmenden Einfluß ein. Vielmehr habe Niccolò an der Kanzel von Siena selbst die Richtung eingeschlagen, in der sich Giovanni weiterentwickelt. Am Brunnen von Perugia fällt diesem dann nach H. in der Tat der Hauptanteil zu. Und von den Statuen der inneren Schale stehen ja so manche wie Petrus und Paulus, die Divinitas u. a. unleugbar seinen Propheten und Sibyllen in Pistoja schon sehr nahe. H. nimmt nur den schwerfälligen Moses noch für N. in Anspruch. Arnolfo di C. hat der Verf. so wenig wie andere vor ihm herausgefunden, da er aber für 24 Tagewerke, allerdings erst nachträglich, bezahlt worden ist (vgl. Vasari I, p. 308 ed. Milanesi), wäre vielleicht doch mittels Vergleichung mit seinen römischen Ciborien die eine oder andere Figur ihm zuzuteilen. Die Reliefs der äußeren Schale gibt H. mit Recht zum allergrößten Teil Giovanni. Die kühnen Verkürzungen (Adams r. Arm u. a. m.) und starken Kontraposte (Astronomie, Divinitas) weisen deutlich auf ihn hin, die schweren Proportionen aber lassen ihn noch stark von Niccolòs Art abhängig erscheinen. Einzelnes, wie der eine Adler, mag sogar noch diesem selbst gehören, wie H. aus der inschriftlichen Bezeichnung »bonus Johannes est sculptor oper hujus«, (nämlich des anderen) überzeugend folgert. — Für die alleinige Urheberschaft Niccolòs tritt der Verf. bei den Reliefs am l. Domportal zu Lucca ein, und ich kann ihm nur beistimmen, wenn er ihre Entstehung in die Zeit zwischen die Pisaner und Sieneser Kanzel ansetzt. An die erstere gemahnen hier noch reinere antike Anklänge, vor allem der fast identische (leider recht beschädigte) Kopf des jugendlichen Königs am Architrav (dessen Zugehörigkeit zur Lunette ohne Gegenbeweis a priori anzunehmen ist und dadurch bestätigt wird), sowie die Pferde. Daß der Künstler aber zu energischerer Belebung, z. B. der anbetenden zwei Könige und der fein abgestimmten Figuren der Kreuzabnahme, fortgeschritten ist, darüber kann man sich nicht täuschen, und daß er diesen Fortschritt der Gotik verdankt, bestätigt das gotische Portal hinter der

Verkündigungsgruppe, das in einem Frühwerk nicht zu erwarten wäre. Auch wäre es gänzlich unbegründet, solche Bestrebungen bei Niccolò für Jugendstil zu nehmen. Für seine Urheberschaft am Architrav spricht noch, daß Fra Guglielmo die Kontamination von Geburt und Anbetung an seiner Kanzel (um 1270) übernommen hat. An den Reliefs zu Lucca braucht der letztere darum noch keinen Anteil zu haben, denn die klar abgewogene Komposition hat N. im Bogenfelde einfach auf der Grundlage des schon sehr durchgebildeten und sehr konstanten ikonographischen Schemas der Kreuzabnahme gewonnen. Trotzdem wahrt er nach H.s treffender Beobachtung auch hier in der Anwendung von drei Plänen seinen malerischen Reliefstiel. So bekommen wir eine mit der arca in Bologna ungefähr gleichzeitige Arbeit Niccolòs und für die hier angedeutete Auffassung seiner künstlerischen Entwicklung ein wichtiges Mittelglied. Sie würde es erklären, daß der Künstler die Ausführung des Heiligengrabes nach gemeinsamer Feststellung des Planes größtenteils dem Mitarbeiter überließ, vielleicht nachdem er seine drei Reliefs abozziert oder die der Rückseite möglicherweise sogar fast vollendet hatte. Schon Schmarsow hat darauf hingewiesen, daß ein Auftrag aus Lucca nach Einsetzung einer neuen Kommission i. J. 1261 viel Wahrscheinlichkeit hat. Die Arca war 1267 vollendet, kann aber sehr viel früher begonnen sein. Starke, aber nicht gerade persönliche Anregungen hat N. damals von Fra Guglielmo empfangen. Solche hingegen, und zwar von dessen Kanzel in Pistoja, sind m. E. an einem späteren Werk zu spüren, dem Lesepult, das von dort nach Berlin gelangt ist. Auch H. erkennt es wegen der groß empfundenen Kontraststellungen Niccolò zu, für den die Gestalten ja fast zu anmutig erscheinen, während sie doch für Fra Guglielmo selbst in Form und Ausdruck zu bedeutend sind. So verflicht sich wiederholt das Schaffen beider Künstler unter wechselseitiger Beeinflussung, wobei der Stärkere der Gewinnende bleibt. Die Widersprüche in dem scheinbaren Stilwechsel Niccolòs schwinden unter diesen Voraussetzungen. Und die hier begründete Auffassung hält sich streng an das Zeugnis der Denkmäler und festen Daten und läßt es doch zugleich als vollgültig nur für jede einzelne dadurch bezeichnete Entwicklungsstufe gelten. Obwohl ich mich in sehr vielen Punkten dem Urteil des russischen Forschers anschließe, komme ich daher doch zu einem abweichenden Gesamtergebnis. — H. zieht nämlich in einem Schlußkapitel Folgerungen, die den Fehler der meisten früheren Untersuchungen wiederholen, sich nach einem Hauptdenkmal oder nach gewissen besonders auffälligen Stileigentümlichkeiten eine allgemeine Vorstellung von dem Wesen des Künstlers zu bilden, statt nach den Faktoren zu forschen, die seine Wandlung erklären können. Und wenn das Urteil

seiner Vorgänger meist in Widerspruch zu dessen späteren Werken geriet, so ist H. umgekehrt seiner ersten Schöpfung nicht völlig gerecht geworden. Die richtig beobachteten wiederholten Beziehungen Niccolòs zur Gotik, zu denen weitere ikonographische Übereinstimmungen in der Anbetung der Könige und Geburt Christi hinzukommen, haben ihn verführt, dessen Kunst geradezu aus ihr abzuleiten, und und er bemüht sich namentlich unter Heranziehung des Albums des Villard d'Honnecourt nachzuweisen, daß die Nachahmung der Antike mit ihr keineswegs unvereinbar war, sondern daß die Gotik eine Anlehnung an diese öfter gesucht habe. Allein die Benutzung antiker Motive der Ponderation und dgl. in der gotischen Plastik zugegeben, so erscheinen doch die antiken Elemente in ihr noch stärker umgearbeitet als in der byzantinischen Kunsttradition, und einen plötzlichen Übergang zur unmittelbaren Nachahmung vermögen sie daher ebensowenig zu erklären. Nur durch die süditalische Hypothese, zu der ich mich selbst erst nach eindringender Beschäftigung mit der Frage habe bekehren müssen, wird Niccolò an einen Denkmälerkreis angeschlossen, mit dem seine Werke wirklich eine für die Anschauung faßliche Stilverwandtschaft haben (vgl. z. B. den Evangelistenengel an der Kanzel von Salerno und die Tugenden in Pisa.) Für sie fällt auch Niccolòs außerordentliche Vertrautheit mit byzantinischen Vorbildern malerischer Art, wie sie in den sizilischen Mosaiken gegeben waren, ins Gewicht. Und wenn irgendwo bereits Ansätze zu einem malerischen Relief vorhanden waren, so finden sie sich in jener dekorativen Kleinplastik, wie z. B. in den Ambonenplatten von S. Restituta in Neapel, auf denen Architekturen und sogar das Wasser zur Darstellung kommen. Wenn das gotische Hochrelief auch gelegentlich wie z. B. im Weltgericht zur Verwendung mehrerer Pläne und zur größeren Raumtiefe gelangt, so bleibt seine Raumdarstellung doch eine abstrakte. Sie beruht auf möglichster Isolierung der einzelnen Figuren. So unzweifelhaft H. in der Annahme eines tiefgreifenden Einflusses der Gotik auf Niccolò Recht hat, die ursprüngliche Wurzel seiner Kunst bildet sie nicht. Es ist eine zu gedankenhafte und zu wenig aus der Anschauung der Denkmäler abgeleitete Schlußfolgerung, wie H. bei Niccolò auch die Nachahmung der Antike aus ihr zu erklären sucht. Weil die Gotik den lebendigen Ausdruck anstrebt und weil Niccolòs Entlehnungen antiker Motive dem gleichen Zwecke dienen, soll er gerade durch die Gotik, verbunden mit dem größeren Reichtum Italiens an klassischen Vorbildern, dazu gelangt sein. In Wahrheit liegt die Sache vielmehr so, daß N. für sein Streben nach lebendigerem und pathetischerem Ausdruck anfangs vorwiegend der Antike und dann der gotischen Kunst die ihm geeignet scheinenden Motive entnimmt. Und daß neben dem Ausdruckswert auch die antike

Freude an der Leibesschönheit den Künstler ergriffen hat, läßt sich doch schließlich nicht ganz und gar abstreiten. Darin scheint mir H. viel zu weit gegangen zu sein, weil er wieder den Fehler beging, seinen Gesichtspunkt zu ausschließlicher Geltung bringen zu wollen. Gotische Einflüsse kann N. überdies in Unteritalien leicht empfangen haben, wo die gotische Architektur schon unter Friedrich II. Fuß gefaßt hatte. Im Laufe des Ducento erobert sie Italien. Daß N. in ihren Bann gerät, verrät die schon von Dobbert bemerkte Umbildung des Akanthuskapitells an seiner Kanzel. Daß im Gefolge der Baumeister gotische Bildhauer nach Italien kamen, kann man mit H. als selbverständlich ansehen. Der Dominikaner Fra Guglielmo dürfte von solchen geschult sein. Niccolò aber wird erst zum Gotiker. Seine assimilierende Gestaltungskraft hält seiner Rezeptionsfähigkeit die Wage, und wenn irgend einer, so ist er ein Vorläufer der Renaissance. Seine grundlegende Leistung ist die Verschmelzung aller von ihm aufgenommenen Elemente zu einem monumentalen Reliefstil, den Giovanni übernimmt, fortbildet und endlich sogar (in Pisa) zersetzt, der aber dann bei Andrea Pisano u. a. wieder in geläuterter Form auflebt. Wenn man alles das im Auge behält, läßt sich zwischen Vater und Sohn kein Schnitt im Sinne einer kunstgeschichtlichen Periodeneinteiluug machen. Daß sie als Vertreter einer verschiedenen stilistischen Entwicklungsphase erscheinen, wenn man die zeitlich recht weit auseinanderliegenden Kanzeln Niccolòs zu Pisa und Giovannis zu Pistoja vergleicht, ist unleugbar, aber kein Bruch und keine Abkehr, sondern ein allmählicher Umschwung findet dazwischen statt, und zwar schon im Schaffen des Vaters. Durch Hiazintows verdienstliche Untersuchung ist uns sein Wesen sehr viel klarer geworden. *O. Wulff.*

Malerei.

Osvald Sirén. Dessins et tableaux de la Renaissance italienne dans les collections de Suède. Stockholm 1902. Impr. Hasse-W. Tullberg.

Die Ausbeute an unbeanstandeten und guten Handzeichnungen der italienischen Renaissance in den Sammlungen Europas ist, namentlich für das Quattrocento, noch immer so bescheiden geblieben, daß alle Unternehmungen, die unsere Materialkenntnis erweitern, von vornherein freudigen Willkomms sicher sein dürfen. Den prachtvollen englischen Publikationen, die kürzlich an dieser Stelle gewürdigt wurden, schließt sich eine schwedische, zum Glück in französischer Sprache verfaßte an,

die in dankenswerter Weise den abgelegenen Schatz von Handzeichnungen des Nationalmuseums in Stockholm zugänglich macht; außerdem katalogisiert und kritisiert sie den Bilderbestand aus königlichem und privatem Besitz in Schweden, soweit die italienische Renaissance dort vertreten ist. Dank der Unterstützung zweier ungenannter Kunstfreunde hat die Publikation, die einem feinsinnigen Künstler, dem Prinzen Eugen von Schweden, gewidmet ist, eine würdige Ausstattung erhalten. Zu bedauern bleibt nur, daß für die Reproduktion der Gemälde nicht das gleiche Lichtdruckverfahren gewählt worden ist, wie für die Wiedergabe der Zeichnungen.

Bei der literarischen Herrichtung des Stoffes hat der Verfasser den undankbaren und, wie mir scheinen will, unpraktischen Weg eingeschlagen, indem er eine vom Zufall zusammengewehte Kolonie von Kunstwerken hinzustellen versuchte als eine ausgewählte Vertretung der Schätze im Mutterlande. Er hat, was er vorfand, eingespannt in den viel zu weiten Rahmen der historischen Kunstentwicklung und mit Mühe die Notbrücken geschlagen, die von einem Kunstwerk zum andern führen. Seine Absicht war allerdings die beste. Er wollte über den engen Kreis der Fachgenossen hinaus wirken, das schöngeistige Publikum zum Mitgenuß einer künstlerischen Feinschmeckerei herbeilocken. Er hat sich, um offen meine Meinung zu sagen, damit zwischen zwei Stühle gesetzt. Der Erfolg der populärwissenschaftlichen Unternehmungen auf kunstgeschichtlichem Gebiet zeigte bisher nur, wie sehr das Interesse und das Kunstbedürfnis des Publikums überschätzt worden sind. Wenn für weniger landläufige große Künstler wie Piero della Francesca, Verrocchio, für Giotto oder selbst für Tizian keine tiefere Teilnahme bisher erregt werden konnte, wie darf man hoffen, für Studienblätter, deren Genuß ein geschultes künstlerisches Nachempfinden voraussetzt, Verständnis zu finden und mit ihnen Freude zu erwecken? Den Fachgenossen und den Künstlern, von denen doch auch nur die wenigsten und ernsthaftesten in Betracht kommen, wäre mit dem so vielfach bewährten System des catalogue raisonné mehr gedient gewesen. Diese Form hätte den Verfasser zu einer oft noch schärferen Präzisierung seiner Ansichten genötigt und ihm manche Trivialität seiner kunsthistorischen Erörterungen erspart.

Mit bemerkenswertem Mut ist Sirén an die Aufgabe gegangen, den Wust der künstlerischen Benamsungen zu entwirren. Die Überlieferung bot geringen Anhalt. Die Sammlung wurde zwischen 1739 und 1741 vom Grafen Karl Gustaf Tessin, der damals schwedischer Gesandter in Paris war, mit Mariettes Hilfe zusammengestellt, meist aus dem Besitz Crozats. Sie enthielt die üblichen großen Namen von Masaccio bis Raphael und darüber hinaus; einige ihrer Blätter

stammten aus Vasaris »libro«, was man noch heute erkennt. Ungünstige Vermögensumstände nötigten 1750 den Besitzer zum Verkauf, und die Sammlung kam an den König Adolf Fredrik. Nach dessen Tode (1777) schenkte sie Gustaf III. der Kgl. Bibliothek. Dreimal wurde sie inzwischen inventarisiert und katalogisiert: 1780 vom Grafen Friedrich Sparre, 1790 vom Bibliothekar Wilde, 1863 vom Oberintendanten Söderberg. Aber die alten Namen hielten sich unverändert.

So weit Sirén auch seine Vorgänger hinter sich gelassen hat, schließlich hat auch er sich der Aufgabe nicht ganz gewachsen gezeigt. Die Kritik der Handzeichnungen setzt nicht nur einen angeborenen Blick für das Individuelle eines Umrisses, einer Schattenlage, einer Formengebung voraus, nicht nur ein nervenfeines Vibrieren der künstlerischen Nachempfindung, sondern auch ein unablässig trainiertes Auge, ein nie versagendes Formgedächtnis. Zeichnungen, mehr noch als Gemälde, deren Originale man nie zu Gesicht bekommen hat, auf einen bestimmten Meister festlegen wollen, heißt das Schicksal des Ikarus herausfordern. Exempla docuerunt. Mit aller Vorsicht nur möchte ich daher einige Korrekturen in Vorschlag bringen, die sich, nach meiner Ansicht auch ohne Kenntnis der Originale, geradezu aufdrängen.

Die dem Angelico zugeteilten Blätter — ein Seraphimkopf und die Gestalten eines Mönches und einer Nonne — weisen mit Entschiedenheit auf Gozzoli hin. Der Engelskopf ist ein Geschwisterkind der lockigen Bubenschar, die auf Gozzolis Fresken ihr anmutiges Wesen treibt. Der Mönch und die Nonne zeigen ganz den Gewandstil des Benozzo.

Ob der junge Farbenreiber in der Haltung des David wirklich vor Paolo Uccello gestanden hat, möchte ich trotz der bis auf Vasari zurückgehenden Tradition nicht ohne ein bedenkliches Fragezeichen lassen.

Der wohl einer Anbetung der Könige entnommene im Profil kniende »homme de qualité« scheint mir bei der ängstlichen Sorgfalt der Federführung ohne Zweifel eine Kopie aus dem 16. (nach einem Umbrer?), nicht Botticelli, wie Sirén meint.

Interessant ist die Federzeichnung zweier sitzender, verehrender Engel und einer kleinen Krönung Mariä. Sirén erkennt darin Ghirlandaio. Sie trägt hingegen das deutliche Merkmal der Gestalten Francesco Botticinis, insonderheit wird man an das Palmieribild in London erinnert. Wenn eine Studie des Meisters selbst vorliegt, bietet dies Blatt einen wichtigen Zuwachs zu dem stattlichen Malerwerk des immer bekannter werdenden Künstlers.

Die Credi zugeschriebene Federskizze zu einer Anbetung des Kindes wiederholt im besten Fall eine Komposition Lorenzos; derartige Grob-

heiten und formale Abbreviaturen hätte sich der pedantisch saubere Meister selbst nie gestattet. Eher könnte die Filippino Lippi zugewiesene Rötelstudie einer anbetenden Madonna von seiner Hand sein, worauf auch die Technik mit ihren in Weiß gehöhten Lichtern deutet.

Auf Zustimmung wird Sirén rechnen dürfen bei der Attribution des nackten David an den sog. Finiguerra (die Zeichnung ist stark übergangen), der beiden stehenden Jünglinge an Raffaellino del Garbo, des prächtigen Sechzehnenders an Vittore Pisano (die beiden andern Hirschköpfe auf dem Blatt sind augenscheinlich von späterer Hand zugefügt), der Madonnenstudien (Kopf und Gewand) an Zaganelli. Eine schöne, zart empfundene Silberstiftzeichnung Peruginos gibt Kopf und Hände eines aufblickenden Jünglings; man verzeiht Passavant die Verwechslung mit Raphael, so voller Empfindung und Schmelz liegt das Leben dieser Glieder vor uns ausgebreitet.

Den Landschaftsstudien gegenüber, von denen zwei abgebildet sind, ist der Verfasser zu keinem festen Resultat gekommen. Mit Recht lehnt er Raphael ab und tritt für einen nie den umbrischen Schultraditionen entwachsenen Künstler ein. Allerdings zeigt sich S. geographisch nicht ganz unterrichtet, wenn er Gubbio, das auf einem dieser Blätter dargestellt sein soll, als »ville toscane« bezeichnet. Am entschiedensten neigt er zu Perugino. Doch möchte ich den von Sirén selbst vorgeschlagenen und mir einleuchtenderen Namen des Pinturicchio nicht deshalb zurückdrängen, weil den Naturausschnitten der durch Zypressen, Palmen, abschüssige Felsen und Blumenanger sonst hergestellte phantastische Charakter der Landschaften Pinturricchios abgeht.

Der Schülerkreis um Raphael ist ansehnlich vertreten. Was aber für den Meister selbst beansprucht wird: zwei Federstudien der Evangelisten Matthäus und Johannes will mir keineswegs einleuchten. Wenn der Verfasser Johannes d. Ev. auf einem Bilde des Berto di Giovanni in der Pinakothek zu Perugia richtig anerkannt hat, so sehe ich nicht ein, weshalb er nicht auch die Studie und ihr Gegenstück mit dem Matthäus jenem Künstler zuschiebt. Mit Raphael haben sie nichts zu tun, im Charakter sind sie den Zeichnungen des Eusebio di S. Giorgio nah verwandt. Das Blatt mit den vier nackten Jünglingen gehört jener Gruppe an, die Fischel als Fälschungen Bartolozzis hat nachweisen wollen. So fließend die Ansichten der Raphaelforscher über diese Gruppe von Zeichnungen sein mögen, ein Ergebnis: nicht von Raphael! fängt an mehr und mehr sich Geltung zu verschaffen. Damit ist denn auch das Blatt des Stockholmer Museums gerichtet.

Unter den Florentinern des 16. Jahrhunderts erscheinen Andrea del Sarto mit der Studie einer in anmutiger Lässigkeit sitzenden Frau, während

der Kopf eines bartlosen Geistlichen oder Gelehrten einen durchaus unsartesken Eindruck macht. Sehr lieblich ist Pontormos Rückenstudie zweier sitzender Mädchen, augenscheinlich das gleiche Modell in verschiedener und doch sehr ähnlicher Stellung, ein Blatt, das den Künstler in der tiefsten Stille der Arbeit zeigt, wo der Geschmack die feinsten Abwägungen vornimmt.

Zu den erstaunlichsten Mißgriffen der Publikation muß ich die dem Titian zugemutete Schlachtenstudie und die mit Tintorettos Namen beehrte Studie zu einem Deckenbilde (Sieg Venedigs über die Türken) rechnen. Vielleicht haben die noch von Crozat herrührenden Bestimmungen das kritische Auge des Verfassers so bedenklich getrübt. Auch der auf Paul Veronese bestimmte Mädchenkopf erinnert mich weit eher an Tiepolo in der eleganten Leichtigkeit seiner Technik. —

Unter den Gemälden ist ein im Rund gehaltenes gegen den hellen Grund silhouettiertes Jünglingsporträt, dessen künstlerische Qualität Sirén überschätzt. Das auffällige runde Format übernahm der Maler von der gleichzeitigen Plastik, wobei nur an die Teracottaporträte der Robbia zu erinnern wäre. Sirén verschwärmt sich so in dies »visage à la fois enfantin et rêveur«, daß man schließlich nicht erstaunt ist, wenn er es, von Frimmel ermuntert, für Botticelli selbst in Anspruch nimmt. Statt dessen gehört das Bild höchstens in Sandros Umkreis, wo denn, nachdem die Forschung die Aushülfen der amici, compagni, alunni u. s. f. eingestellt hat, die Auswahl der Namen keine mehr beschränkte ist.

Einen feineren Blick hat S. für das Madonnenbild gezeigt, das er mit gutem Grund dem Piero di Cosimo zuerteilt. Er ordnet es auch richtig ein, indem er es auf eine Stilstufe mit dem Magdalenenkopf beim Senator Baracco in Rom stellt.

Für die Beurteilung der Gemälde aus der venezianischen Schule bieten die flauen Reproduktionen keine genügende Unterlage. Sirén hat in einem männlichen Bildnis die Hand des Licinio, in Jupiter und Jo (im Besitze der Frau Gräfin von Rosen) ganz überzeugend einen Paris Bordone erkannt; eine Darstellung im Tempel (wie das zuerst genannte Bildnis im Besitz des Grafen F. Bonde in der Galerie von Säfstaholm) belegt er mit Veroneses Namen. Eine Madonna von Tizian bei Herrn Aspelin wiederholt die Komposition in München (Pinakothek Nr. 1113); die Bedenken, die das Münchener Exemplar als Original von Tizian erregt hat, verschärfen sich noch vor dem in Stockholm.

Der letzte Abschnitt des Buches behandelt Tiepolos bisher unbekannt gebliebene Beziehungen zu Schweden. Hätte man sich damals zu größeren Geldopfern entschlossen, so wäre Tiepolo für die Ausmalung der Decken im Kgl. Schloß zu Stockholm gewonnen worden. Tessin reiste

1735/36 nach Wien und Venedig, um die nötigen Schritte zu tun. Seine brieflichen Berichte an den Oberleiter der Palastbauten Carl Hårleman enthalten interessantes und wichtiges Material zur Beurteilung der Kunstzustände um diese Zeit. Wie amüsant sind die kurzen Zensuren, die der kundige Abgesandte erteilt: Canaletti fantasque, bourru, vendant un Tableau de Cabinet jusqu'à 120 sequins, Cimaroli gâté par les Anglais, Palazzo dessine mal et ne peut grouper trois figures, Piazetta grand dessinateur et peintre très entendû, mais sa manière est fort finie. Und endlich von Tiepolo »fait expres pour nous, plein d'esprit, accomodant comme un Taraval, un feu infini, un colorit éclatant et d'une vitesse surprenante«. Was Tessin damals für sich aus Venedig mitbrachte, läßt sich zum Teil noch heute in schwedischem Besitz, teils öffentlichem, teils privatem, nachweisen, darunter die viermal kopierte Danae bei Herrn Per Swartz in Norrköping und die Enthauptung des Täufers im Nationalmuseum zu Stockholm (Nr. 198). Hierzu kommen noch das Gastmahl des Antonius und der Cleopatra in Heleneborg bei Stockholm, ein kleines Bild, das mit dem Fresko im Palazzo Labia zu Venedig übereinstimmt, und die Großmut des Scipio wieder im Stockholmer Museum (Nr. 191), eine Skizze zum Fresko der Villa Cordellina zu Montecchio bei Vicenza.

Hans Mackowsky.

Corrado Ricci. Pintoricchio. Sa Vie, son Œuvre et son Temps. Ouvrage illustré de quinze planches en couleur, de six planches en taille douce et de 95 gravures tirées dans le texte. Paris. Librairie Hachette et Cie MCMIII.

L'edizione francese di questa splendida opera si presenta, come la inglese, col maggior lusso nella veste tipografica e con tal corredo di illustrazioni in nero e a colori, da dover essere annoverata fra le più attraenti del genere. Nei nove capitoli di cui si compone il libro, l'attività del maestro dalla fantasia inesauribile è delineata per la prima volta in modo esauriente come oggi esigono i criteri della moderna critica; la sua vita e il suo ambiente vi si animano di luce nuova e meridiana.

Durante la prima giovinezza di Bernardino di Betto, sopranomato Pintoricchio, a Perugia sua patria e a Foligno fioriva una valorosa schiera di pittori: il Bonfigli prima, Fiorenzo di Lorenzo, Pietro Perugino, Pier Antonio Messestri, Nicolò di Liberatore poi. L'influsso di questi maestri e lo studio dell' ambiente umbro forma l'argomento del primo capitolo nel libro del Ricci. Il Pintoricchio non aveva ricevuto dalla

natura una grande intuizione psicologica ma era piuttosto attratto dalle esteriorità affascinanti dell' arte che dal sentimento intimo: ciò che lo condusse verso la maniera di Fiorenzo più che a quella di Perugino tutta basata sulla bellezza casta e sentimentale. E il Ricci nota subito i rapporti fra il primo e il nostro pittore anche in interi gruppi di figure e di animali e come però anche gli altri maestri della regione gli offrano elementi preziosi al suo repertorio d'idee. Bernardino nacque nel 1454: non si hanno notizie della sua infanzia e della sua giovinezza: si sa che egli era di fisico infelice. Si recò a Roma, accompagnando il Perugino, nel 1480. I lavori della giovinezza del Pintoricchio sono esaminati e descritti con diligenza particolare nel libro di cui scriviamo. Son piccole Madonne col Bambino, piene di famigliare raccoglimento e di grazia: l'opera più notevole è il *tondo* della Pinacoteca di Siena con la Vergine, S. Giuseppe, il Bambino e il piccolo Giovanni, opera deliziosa per la sua semplicità, che si riattacca, pel Ricci, alle opere giovanili del maestro umbro non solamente per la sua esecuzione e pe' suoi tipi, ma per gli stessi suoi difetti.

Gli affreschi della cappella Sistina son studiati nel secondo capitolo. La storia di quella grandiosa decorazione è rifatta dal Ricci ampiamente. Con contratto del 27 Ottobre 1481 i pittori Rosselli, Botticelli, Ghirlandaio e Perugino si obbligarono a svolgere sulle pareti della cappella, aiutati dai loro famigliari, dieci soggetti. Fra i famigliari era appunto Pintoricchio. I critici non si accordarono sulla determinazione della paternità artistica dei dipinti: ma è ben difficile precisare, in uno stesso dipinto, ciò che spetta al maestro e ciò che si deve agli aiutanti e ai continuatori. Con l'aiuto dei disegni l'autore arriva a sbrogliare l'intricata matassa e a precisare le parti che spettano al Pintoricchio nelle composizioni del *Viaggio di Mosè*, nel *Battesimo di Gesù* e in cooperazione col Perugino. La prima opera fatta dal pittore a Roma da solo o con l'aiuto di maestri dipendenti da lui è la pittura della cappella Bufalini a S. Maria d'Aracoeli. Alla storia e all' illustrazione della ricca cappella è dedicato il capitolo terzo. Il luogo fu decorato con la più grande libertà e nello stesso tempo con la più grande semplicità, ciò che contribuisce a dare a quest' opera del maestro umbro il primo posto per ragione di tempo dopo quelle della Sistina, fra quelle fatte a Roma da lui. Egli vi svolse i fatti della vita di S. Bernardino: la vestizione, i miracoli, il santo nel deserto, suoi funerali, la sua glorificazione e S. Francesco che riceve le stimmate; nella volta i quattro Evangelisti. Una decorazione che ricorda questa nella volta è l'altra della cappella Ponziani a Santa Cecilia, pure a Roma ed oggi nella sagrestia, assai guaste da rittocchi: lo Schmarsow l'attribuì al Pintoricchio e il Ricci lo segue in questa attribuzione, facendo

tuttavia prudenti riserve a causa dello stato di conservazione del dipinto. Alle decorazioni di appartamenti a Roma il pittore ebbe modo di dedicarsi dopo che il suo nome s'era fatto noto in seguito alle opere che abbiamo ricordate: i lavori eseguiti per ordine di Innocenzo VIII, nel Belvedere del Vaticano e quelli del Palazzo Colonna e dei Penitenzieri sono studiati nel capitolo IV; il Pintoricchio fu il primo ad usare delle così dette *grottesche* nelle decorazioni e che venner tanto di moda in seguito. Da questa epoca in poi l'attività del pittore andò crescendo: egli eseguì la *Santa Caterina* della National Gallery, la *Madonna col Bambino,* circondata dagli angioli e col donatore Liberato Bartelli, della Cattedrale di S. Severino di meravigliosa dolcezza, la Madonna col Bambino e S. Giovannino nel duomo di Città di Castello, il grazioso ritratto di giovinetto nella Galleria di Dresda, la Madonna dei Borgia, una piccola Madonna di casa Rasponi Spalletti a Roma, la Madonna *del terremoto* nel Museo del Campidoglio, la cappella del *Presepio* di S. Girolamo a Santa Maria del Popolo, meno le lunette secondo il Ricci, la cappella Cybo nella stessa chiesa della quale si trovò un frammento della decorazione del pittore umbro nel Duomo di Massa, parte del *l'Assunzione della Vergine* a S. Maria del Popolo e, in questa stessa chiesa, la Madonna col Bambino in trono; in queste pitture di S. Maria del Popolo egli fu aiutato da scolari e il Ricci ne delinea le varie attività. (Cap. V). Il maestro dovette lasciar Roma nel giugno del 1492 per recarsi a Orvieto per eseguirvi due Evangelisti e due Dottori nella tribuna di quella Cattedrale; ma non ne rimase che un San Marco.

La grandiosa decorazione dell' appartamento Borgia in Vaticano forma l'oggetto del VI capitolo nel libro che stiamo esaminando. Il pittore l'iniziò alla fine del 1492 e la finì nel 1494; e le composizioni svolte dal maestro trovano nel libro stesso una illustrazione ricchissima ed esauriente sia nel testo che nelle splendide tavole. Tutte le decorazioni delle cinque sale furon concepite, disegnate e dirette dal Pintoricchio con uno stuolo di aiutanti e di allievi.

A queste seguirono la *Madonna e Innocenzo VIII* nella cappella della Santa Lancia in S. Pietro, oggi perduta e *le scene della vita di Alessandro VI* in Castel Sant' Angelo, pur perdute. Le opere del maestro nell' Umbria e dopo quelle ricordate, forman sogetto del capitolo VII: sono il grande quadro d'altare di S. Maria delle Fosse a Perugia (Galleria), il S. Gregorio nell' abside del Duomo d'Orvieto, gli affreschi della cappella Eroli nella Cattedrale di Spoleto, un tondo e un crocifisso del marchese Visconti-Venosta a Milano, la Madonna del conte di Crawford a Vigan, una Madonna col Bambino a Mombello (Como) del principe Pio di Savoia, e altre Madonne a Cambridge, a Gaiche nel

l'Umbria; e ad Assisi, nel palazzo comunale, gli affreschi. Al periodo 1500-1501 spettano i lavori di decorazione eseguiti dal Pintoricchio, con l'aiuto di qualche allievo, nella cappella Baglioni a S. Maria Maggiore a Spello e un angelo nella nicchia del lavabo per la cappella del Sacramento, ivi; al 1802—1803 spetta il quadro d'altare *l'Incoronazione della Vergine* della Pinacoteca Vaticana se pure non fu eseguito dal Caporali piuttosto che dal nostro e al 1505—1507 la grandiosa e attraentissima serie di affreschi nella biblioteca Piccolomini presso il Duomo di Siena, in cui gli allievi colorirono le vôlte; a Siena numerosi lavori spettano al maestro che il Ricci descrive ed illustra. All' ultimo periodo dell' attività dell' artista vanno assegnate le pitture di una sala nel palazzo del Magnifico a Siena, in parte perdute, in parte sul luogo, in parte a Londra nella Galleria Nazionale, gli affreschi di Santa Maria del Popolo a Roma, un quadro a Napoli nel Museo Reale, un reliquiario nella Galleria di Berlino, uno nel palazzo comunale di San Gimignano e una piccola copertura di libro nella collezione Boromeo a Milano.

Fr. Malaguzzi Valeri.

GEORG REIMER
VERLAG

BERLIN W. 35.
LÜTZOWSTR. 107-8.

Handbücher der Königlichen Museen zu Berlin

Herausgegeben von der Generalverwaltung.

Band I:

Die italienische Plastik

von W. Bode.

— 3. Auflage 1902. —

IV u. 194 Seiten. Mit 95 Textabbildungen.

Geheftet M. 1.25; gebunden M. 1.50.

Band II:

Gold und Silber

von J. Lessing.

VI u. 150 Seiten. Mit 101 Textabbildungen.

Geheftet M. 1.25; gebunden M. 1.50.

Band III:

Der Kupferstich

von Fr. Lippmann.

— 2. Auflage 1896. —

VI u. 244 Seiten Mit 131 Textabbildungen.

Geheftet M. 2.50; gebunden M. 3.—.

Band IV:

Buddhistische Kunst in Indien

von A. Grünwedel.

— 2. Auflage 1900. —

XVI u. 213 Seiten. Mit 102 Textabbildungen.

Geheftet M. 1.50; gebunden M. 2.—.

Band V:

Majolika

von O. von Falke.

IV u. 200 Seiten. Mit 79 Textabbildungen.

Geheftet M. 2.—; gebunden M. 2.50.

Band VI:

Münzen und Medaillen

von A. von Sallet.

VI u. 224 Seiten. Mit 298 Textabbildungen.

Geheftet M. 2.50; gebunden M. 3.—.

Band VII:

Die Konservirung von Alterthumsfunden

von Fr. Rathgen.

VI u. 147 Seiten. Mit 49 Textabbildungen.

Geheftet M. 1.50; gebunden M. 2.—.

Band VIII:

Aus den Papyrus der Königlichen Museen

von Ad. Ermann und Fr. Krebs.

VIII u. 291 Seiten. Mit 13 Textabbildungen und 24 Tafeln.

Geheftet M. 3.50; gebunden M. 4.—.

Zu beziehen durch alle Buchhandlungen.

INHALT.

Seite

Magister Nicholas Pietri de Apulia — aus Pisa. Von *Ernst Polaczek* 361

Il Perugino e la Certosa di Pavia (Nuovi Documenti). Di *Francesco Malaguzzi Valeri* 372

Die Vision des Ezechiel (cap. 37) auf einer byzantinischen Elfenbeinplatte. Von *E. von Dobschütz* 382

Reichenauer Malerei und Ornamentik im Übergang von der karolingischen zur ottonischen Zeit. Von *Georg Swarzenski* 389

Über die Proportionsgesetze des menschlichen Körpers auf Grund von Dürers Proportionslehre. Von *Constantin Winterberg.* (Schluß) 411

Zu Lukas Cranach. Dr. *Heinr. Heerwagen* 425

Literaturbericht.

Handbuch der Architektur, herausgegeben von Prof. Dr. Eduard Schmitt in Darmstadt. *Franz Jacob Schmitt,* München 426

W. Hiazintow. Die Wiedergeburt der italienischen Skulptur in den Werken Niccolò Pisanos. *O. Wulff* 428

Oswald Sirén. Dessins et tableaux de la Renaissance italienne dans les collections de Suède. *Hans Mackowsky* 437

Corrado Ricci. Pintoricchio. Sa Vie, son Œuvre et son Temps. Fr. Malaguzzi Valeri 442

Für die Redaktion des Repertoriums bestimmte Briefe und Manuskriptsendungen sind an Herrn

Prof. Dr. Hugo von Tschudi, Berlin C., K. Nationalgalerie

zu adressieren.